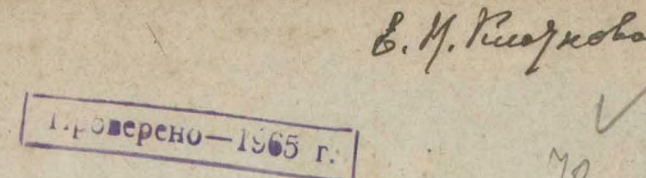




ДРЕВНЯЯ ИНДО-КИТАЙСКАЯ ГАММА

въ

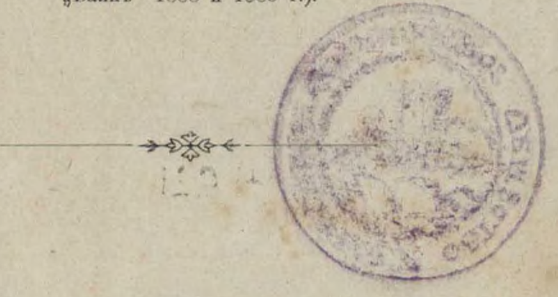
АЗІИ и ЕВРОПѢ,

съ особеннымъ указаніемъ на ея проявленіе въ русскихъ народныхъ напѣвахъ, съ многочисленными нотными примѣрами.

Музыкально-этнографическій этюдъ

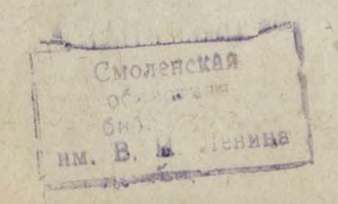
Ал. С. Фаминцына.

(Отчасти исправленный и дополненный оттискъ изъ журнала „Баянъ" 1888 и 1889 г.).



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Ю. Штауфа (И. Фишона), Кузнечный переулокъ, № 10.
1889.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 28 Марта 1889 г.



ПРЕДИСЛОВІЕ.

Изслѣдованіе мелодики славянскихъ пѣсень немыслимо безъ сравнительнаго изученія состава и основныхъ законовъ, а равно и исторіи развитія главнѣйшихъ звукорядовъ, на которыхъ съ древнѣйшихъ временъ зиждется музыка разныхъ культурныхъ народовъ. Къ древнѣйшимъ звукорядамъ, нѣкогда лежавшимъ (въ значительной степени и нынѣ еще лежащимъ) въ основѣ музыки многихъ народовъ стараго свѣта, принадлежитъ исконная индо-китайская 5-тоновая гамма, составляющая предметъ настоящаго очерка. Самый же очеркъ имѣетъ главнымъ назначеніемъ — послужить фундаментомъ, на которомъ съ большею или меньшею устойчивостью можетъ быть воздвигнуто зданіе теоріи славянской народной мелодики. Къ исполненію этой послѣдней задачи я имѣю въ виду приступить послѣ разработки нѣкоторыхъ другихъ, стоящихъ на очереди, вопросовъ *).

А. Ф.

С.-Петербургъ. Мартъ 1889 г.

---

*) Авторъ покорнѣйше проситъ, во избѣжаніе недоразумѣній, до начала чтенія исправить отмѣченныя на послѣдней страницѣ опечатки.

ВВЕДЕНІЕ.

Музыка, какъ самостоятельное, многосторонне развитое искусство, есть достояніе новѣйшаго времени. Слухъ нашъ, воспитанный съ дѣтства на музыкальныхъ произведеніяхъ, представляющихъ сложнѣйшія сочетанія интерваловъ, разнообразнѣйшія послѣдовательности этихъ сочетаній, слагающіяся въ грандіозныя музыкально-архитектурныя формы,—слухъ нашъ, съ перваго шага въ своемъ знакомствѣ съ областью музыки, воспринимаетъ и съ легкостью усваиваетъ себѣ развившуюся въ теченіи вѣковъ, лежащую въ основаніи музыкальныхъ художественныхъ произведеній нашего времени, музыкальную систему: хроматическій звукорядъ фортепіанной клавіатуры, типы мажорной и минорной гаммъ, на которыхъ, сообразно съ выработанными практикой законами гармоніи и контрапункта, зиждется все современное намъ музыкальное искусство. Сложный механизмъ гармоническихъ и контрапунктическихъ сочетаній и послѣдовательностей сводится къ простѣйшему началу, къ основнымъ законамъ взаимныхъ отношеній трезвучій, построяемыхъ на тонахъ звукоряда мажорной и минорной гаммъ. Новѣйшій музыкантъ, воспитанный при суще-

ствующихъ условіяхъ современной теоріи музыки, воспринявшій, такъ сказать, въ плоть и кровь современную музыкальную систему, привыкшій въ каждомъ музыкальномъ тонѣ видѣть составную часть извѣстнаго гармоническаго сочетанія, о каждой музыкальной фразѣ судить съ точки зрѣнія тональности мажора или минора,— новѣйшій музыкантъ неоднократно бываетъ склоненъ и всѣ тѣ произведенія музыкальнаго искусства, которыя возникли на совершенно иныхъ началахъ, воспринимать и обсуждать съ привычной, субъективной точки зрѣнія, примѣняя къ нимъ масштабъ мажора и минора и новѣйшихъ законовъ гармоніи.

Масштабъ этотъ, однако, оказывается несостоятельнымъ въ примѣненіи къ произведеніямъ не только древнѣйшихъ, отдаленнѣйшихъ эпохъ, но и ближайшихъ къ намъ временъ. Не выходя изъ предѣловъ западной Европы, гдѣ родилась и развилась новѣйшая музыкальная система, мы за нѣсколько вѣковъ до нашего времени не встрѣчаемъ еще и понятія о мажорѣ и минорѣ, а еще нѣсколько вѣковъ пазадъ—не существовало даже понятія о гармоніи и многоголосности. Въ обоихъ случаяхъ самыя основы музыкальнаго искусства были иныя, и примѣненіе къ произведеніямъ его нашего масштаба было бы совершенно неумѣстно. Не менѣе неумѣстнымъ оказывается и насильственное примѣненіе законовъ новѣйшей гармоніи къ произведеніямъ чисто-народнаго творчества, т. е. народнымъ пѣснямъ, подъ руками гармонизаторовъ неоднократно подвергаемымъ, вслѣдствіе того, искаженіямъ и испещряемымъ хроматическими знаками тамъ, гдѣ таковые рѣшительно противорѣчатъ духу народной пѣсни. Считаю нужнымъ замѣтить, что всю исторію музыки можно раздѣлить на два главнѣйшіе періода: а) до X столѣтія послѣ Р. Хр. и б) съ X вѣка до нашего времени. Въ теченіи перваго періода, начиная съ древнѣйшихъ временъ, музыка была *одно-*

голосною. Лишь съ X вѣка въ западной Европѣ стали дѣлаться первыя, самыя грубыя попытки къ *многоголосности.* Лишь съ конца XIV вѣка способы примѣненія многоголосности, притомъ въ стилѣ исключительно контрапунктическомъ, на столько усовершенствовались, что созидавшіяся въ этомъ стилѣ сочиненія уже начинаютъ заслуживать эпитетъ „художественныхъ". Представителями этого стиля были сперва Нидерландцы (съ конца XIV до начала XVI вѣка), потомъ преимущественно Итальянцы (въ теченіи XVI и отчасти XVII вѣковъ). Ареной для его развитія служила церковь; основой, на которой возникли произведенія упомянутыхъ школъ (Нидерландской и Итальянской), служила система такъ называемыхъ церковныхъ тоновъ или ладовъ, подлежавшихъ своеобразнымъ, во многихъ отношеніяхъ совершенно инымъ, законамъ, чѣмъ современные намъ мажорный и минорный строи. Въ теченіе XVII вѣка, преимущественно въ области свѣтской музыки, обильное введеніе авторами въ систему церковныхъ ладовъ хроматическихъ повышеній и пониженій пошатнуло до основанія эту систему, характеристическіе признаки ладовъ исчезали, лады перемѣшивались, и музыкальная система преобразилась: въ основу ея легли два типа звукорядовъ—мажорный и минорный; преобладавшее въ теченіи предыдущихъ столѣтій значеніе контрапункта, обусловливавшаго гармонію, постепенно утрачивалось и, наоборотъ, гармонія стала обусловливать контрапунктическое веденіе голосовъ. Переворотъ этотъ окончательно завершился въ теченіи XVIII вѣка. Понятно, что основанные на этой новѣйшей системѣ законы гармоніи не могутъ быть примѣняемы къ произведеніямъ предыдущихъ вѣковъ, а тѣмъ менѣе къ тѣмъ изъ болѣе древнихъ народныхъ пѣсень, которыя создались въ народѣ даже внѣ всякаго понятія о многоголосности и гармоніи.

*

Многоголосная, контрапунктическая художественная западно-европейская музыка XV и XVI (а равно и предшествовавшихъ) вѣковъ развилась на основаніи мелодіи римско-католическаго хорала, получившаго, по имени одного изъ главныхъ его устроителей, папы Григорія Великаго (занимавшаго папскій престолъ съ 590 по 604 г.), названіе грегоріанскаго хорала. Мелодіи грегоріанскаго хорала основывались на чисто-діатонической гаммѣ, унаслѣдованной христіанскою церковью изъ греко-римской музыки. Къ сожалѣнію о древне-греческой музыкѣ, кромѣ четырехъ старинныхъ мелодій (къ тремъ греческимъ гимнамъ и одной одѣ Пиндара), записанныхъ древне-греческими нотными знаками (буквами), — мелодій, древность которыхъ еще подлежитъ нѣкоторому сомнѣнію, сохранились до нашего времени лишь теоретическіе трактаты, по которымъ невозможно составить себѣ ясное представленіе о музыкальной практикѣ древнихъ грековъ. Тѣмъ не менѣе изученіе этихъ трактатовъ даетъ понятіе о главнѣйшихъ основахъ системы греческихъ гаммъ, о главнѣйшихъ принципахъ и элементахъ греческой музыкальной теоріи. Предоставляя себѣ въ другомъ мѣстѣ ближе разсмотрѣть этотъ вопросъ, замѣчу пока, что греческая теорія музыки заключаетъ въ себѣ принципы, съ одной стороны непосредственно связующіе ее съ древне-христіанскимъ церковнымъ пѣніемъ, а чрезъ посредство послѣдняго—и съ возникшей на основаніи его западно-европейской художественной музыкой, а съ другой — съ музыкой малоазійскихъ народовъ (фригійцевъ и лидійцевъ), родственныхъ грекамъ, хотя и называвшихся у нихъ варварами, вносившихъ въ греческій міръ своеобразные музыкальные пріемы далекаго востока. Въ первомъ случаѣ я имѣю въ виду широко-развившуюся у древнихъ грековъ строго-діатоническую гамму, на которой построено христіанское церковное

пѣніе какъ западной, такъ и восточной церкви (церковное пѣніе ново-греческой церкви, впрочемъ, не всегда діатоническое), во второмъ—*хроматизмъ* и *энгармонизмъ*, или примѣненіе полутоновъ и четвертныхъ тоновъ, т. е. мельчайшихъ интерваловъ, неизвѣстныхъ въ нашей музыкальной системѣ, но до настоящаго времени, и притомъ съ еще разнообразнѣйшими оттѣнками, употребляемыхъ въ музыкѣ восточныхъ народовъ. Какъ хроматизмъ и энгармонизмъ, такъ и діатонизмъ коренятся въ основахъ теоріи древнѣйшей индійской музыки. Кромѣ того, мы имѣемъ указанія на то, что энгармоническій родъ представлялъ лишь утонченную, расцвѣченную четвертными тонами форму *неполной гаммы*, т. е. діатонической гаммы съ выпущенными изъ нея извѣстными тонами: принципъ неполноты гаммы, особеннымъ образомъ расположенныхъ въ ней промежутковъ, сближаетъ энгармоническій родъ къ древнѣйшей въ исторіи цивилизованнаго человѣчества формой гаммы, извѣстной подъ именемъ *Китайскаго* или точнѣе—*Индо-китайскаго пятитоноваго звукоряда*, составляющаго главный предметъ настоящей статьи.

Въ приведенномъ бѣгломъ очеркѣ музыкальныхъ системъ разныхъ временъ и народовъ рѣчь шла о произведеніяхъ болѣе или менѣе художественныхъ, о произведеніяхъ *сознательнаго творчества*, подчиняющагося спеціально вырабатываемымъ художественною практикою законамъ, словомъ о произведеніяхъ музыкантовъ-спеціалистовъ, представителей музыкальнаго *искусства*. Рядомъ съ развитіемъ искусства, до извѣстной степени независимо отъ послѣдняго,—въ каждомъ народѣ проявляется и *творчество народное*, *инстинктивное*, *безсознательное*, способное жить вѣками, не измѣняя своего характера, не сходя съ установившагося пути, пока направленіе его не будетъ насильственно сдвинуто какимъ либо внѣшнимъ факторомъ. Таковымъ, въ ка-

чествѣ опаснаго врага и конкурента, является искусство. Чѣмъ проще формы искусства, тѣмъ ближе оно стоитъ къ произведеніямъ народнаго творчества и въ такомъ случаѣ легко можетъ влiять на послѣднее, сообщая ему сходный, въ общихъ чертахъ, съ художественными произведеніями стиль. Чѣмъ распространеннѣе въ народѣ искусство, тѣмъ вліяніе его сильнѣе, и народное творчество, подъ гнетомъ этого вліянія, незамѣтно уклоняясь отъ первоначальнаго, исконнаго своего пути, постепенно теряя свойственную ему характеристическую физіономію, невольно направляется по слѣдамъ недостижимаго для него искусства, заимствуя отъ послѣдняго лишь нѣкоторые внѣшніе пріемы, опошливается, обезличивается. Этимъ объясняется извѣстное явленіе, что въ цивилизованныхъ центрахъ мы напрасно станемъ искать чистоты стиля народной пѣсни: здѣсь уличные, садовые, трактирные музыкальные просвѣтители народа, въ образѣ бродячихъ музыкантовъ, шарманокъ, органовъ и т. п., портятъ и извращаютъ въ устахъ народа исконныя мелодіи его пѣсенъ, и наоборотъ, чѣмъ далѣе отходимъ отъ этихъ центровъ, въ глубь горъ, лѣсовъ, степей, тѣмъ свѣжѣе и вольнѣе, оригинальнѣе и привлекательнѣе звучитъ здѣсь вѣками и тысячелѣтіями свободно и самостоятельно сложившаяся народная пѣсня. Понятно, что такая пѣсня, зиждущаяся на древнѣйшихъ народныхъ музыкальныхъ традиціяхъ, сложившаяся внѣ всякихъ понятій о мажорѣ и минорѣ, о гармоніи или контрапунктѣ, никоимъ образомъ не можетъ быть обсуждаема съ точки зрѣнія новѣйшей теоріи музыки.

Въ чемъ же заключаются эти древнѣйшія музыкальныя традиціи? вотъ вопросъ, разрѣшеніе котораго даетъ ключъ къ уразумѣнію законовъ, безсознательно, инстинктивно соблюдаемыхъ народными пѣснеслагателями.

Мы видѣли, что различныя музыкальныя системы, въ теченіи вѣковъ смѣняющіяся въ исторіи искусства

европейскихъ народовъ, не смотря на чрезвычайное различіе своихъ основныхъ принциповъ, тѣмъ не менѣе связываются въ одну цѣпь, на звеньяхъ которой можно прослѣдить постепенный метаморфозъ общихъ основныхъ началъ музыкальной теоріи индо-европейскаго племени. Находясь у послѣдняго звена этой цѣпи, мы только путемъ внимательнаго анализа и сравненія можемъ отыскать нѣкоторое сходство его съ первымъ звеномъ, теряющимся въ полумракѣ древне-индійской цивилизаціи. Болѣе близкое родство съ пѣсней древняго востока обнаруживаетъ народная пѣсня европейскаго населенія индо-европейскаго племени, разумѣется въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ она наименѣе или вовсе не подчинялась вліянію музыкальнаго искусства, а успѣла сохранить въ большей или меньшей неприкосновенности свой первобытный обликъ.

Новѣйшія изслѣдованія въ области этнологіи, т. е. ученія о народахъ, пользующейся результатами миѳологіи, филологіи, антропологіи, приводятъ къ заключенію, что культурные народы Европы были пришельцами, переселенцами изъ далекаго востока. „Антропологи, по замѣчанію Вирхова *), по физическимъ признакамъ соединили бѣлое населеніе Европы въ одно племя, прародиной котораго признанъ Кавказъ,—отсюда и данное племя названо было *кавказскимъ*. Нѣмецкіе филологи, признавая, съ точки зрѣнія языка, происхожденіе народовъ названнаго племени изъ одного общаго корня, сдѣлали еще шагъ дальше: они показали, что къ тому же народу принадлежатъ и живущіе далѣе на востокъ народы — персы и индійцы, а потому назвали наше племя *индогерманскимъ* и перенесли его прародину на среднеазіатскую возвышенность, къ горной цѣпи Гинду-

*) R. Virchow. Die Urbevölkerung Europas. 1874. S. 12 – 13, 17, 40 — 41.

кушъ. Между тѣмъ названіе „индогерманцы“ оказалось слишкомъ узкимъ, такъ какъ къ тому же племени несомнѣнно принадлежатъ и кельты, и греко-италики, и славяне и летты. Поэтому постепенно вошло въ обычай называть все племя по имени горной страны Ирана — *иранскимъ*, также *арійскимъ*.“ Не менѣе употребительно нынѣ и болѣе общее названіе: *индоевропейское* племя. Древнія религіозныя книги персовъ и индійцевъ, написанныя на зендскомъ и санскритскомъ языкахъ, сдѣлались главнѣйшими источниками для языкознанія. Но и онѣ не разъясняютъ вопроса о томъ, когда и при какихъ обстоятельствахъ происходило выселеніе изъ общей прародины позднѣйшихъ европейскихъ народовъ. Наука лишь въ самыхъ общихъ чертахъ указываетъ на то, что поколѣнія одно за другимъ покидали Иранскую возвышенность, немногія изъ нихъ, какъ древнеиндійскій народъ, направлялись на югъ и востокъ, большинство же — на западъ. Въ какомъ именно порядкѣ слѣдовали одинъ за другимъ народы, заселившіе Европу и нынѣ ее занимающіе, неизвѣстно. Возможны въ этомъ отношеніи однѣ только болѣе или менѣе правдоподобныя догадки. Такъ, существуетъ мнѣніе, будто бы раньше двинулись на западъ греко-италики, позже кельты, потомъ германцы и наконецъ славяне. Какъ бы ни разъяснился съ теченіемъ времени послѣдній вопросъ, но пока для насъ первостепенную важность представляетъ основанное на разнообразныхъ научныхъ данныхъ положеніе, что *всѣ народы Европы, происшедшіе изъ арійскаго корня, пришли сюда съ востока.*

„По общепринятому мнѣнію, замѣчаетъ Вирховъ, арійскіе переселенцы, вступая на европейскую почву, уже обладали высокою (разумѣется, относительно) культурою. Признаки языка указываютъ на то, что они имѣли домашнихъ животныхъ, сѣяли хлѣба, знали металлы, быть можетъ даже желѣзо. Во всѣхъ индогер-

манскихъ (индоевропейскихъ) языкахъ мы можемъ прослѣдить общіе корни словъ, служащихъ для обозначенія домашнихъ животныхъ, произведеній земледѣлія, металловъ. Конечно, изъ этого нельзя выводить заключеніе, что всѣ эти народы, въ пору своего переселенія въ Европу, находились на равномъ культурномъ уровнѣ; напротивъ, весьма вѣроятно, что во время долгихъ странствованій по выходѣ изъ азіатской родины и подъ вліяніемъ прикосновенія съ другими народами, въ каждомъ изъ пришлыхъ народовъ иначе складывался кругъ его познаній. Но ничто не указываетъ на то, чтобы который нибудь изъ арійскихъ народовъ въ пору своего пришествія состоялъ изъ дикихъ номадовъ, незнакомыхъ съ основными началами осѣдлой жизни.“

Вмѣстѣ съ названными, хотя и еще только элементарными, основами осѣдлой общественной жизни, арійскіе народы несомнѣнно переносили въ Европу и сложившуюся на общей родинѣ ихъ, вѣроятно также лишь въ элементарнѣйшей формѣ, народную пѣсню. О музыкѣ и пѣсняхъ заселившихъ Европу арійскихъ народовъ неоднократно упоминается въ сочиненіяхъ древнихъ писателей, хотя не дающихъ намъ опредѣленнаго понятія о стилѣ этой музыки, но несомнѣнно подтверждающихъ фактъ ея существованія съ древнѣйшихъ временъ. Народныя пѣсни и музыка вообще тѣсно связываются съ народною жизнью, украшая собою увеселенія, общественныя и частныя торжества,—веселыя, коими ознаменовываются радостныя событія (праздники возрожденія солнца, встрѣчи весны, жатвы, храмовые праздники, свадьбы и т. п.) или печальныя, каковы напр. проводы весны, похороны Ярила, Коструба, потопленіе Костромы, Морены и т. п., погребеніе мертвыхъ, поминки. Пѣсня, сливаясь въ одно неразрывное цѣлое съ сопровождаемымъ ею обрядомъ и ежегодно повторяясь, при тѣхъ же обстоятельствахъ и обстановкѣ, сообразно древнимъ, обыкновенно съ ре-

лигіознымъ благоговѣніемъ соблюдаемымъ традиціямъ,— *обрядная пѣсня*, смыслъ которой нынѣ и для самихъ исполнителей нерѣдко даже вовсе оказывается утраченнымъ, но которая воспроизводится и хранится народомъ, какъ завѣтная святыня, образуетъ въ предѣлахъ народной жизни область, наименѣе доступную внѣшнимъ, постороннимъ вліяніямъ. Въ ней мы должны искать остатка сѣдой старины, она способна, и со стороны словесной, и со стороны музыкальной, раскрыть намъ далекіе горизонты, бросить лучь свѣта въ глубокій мракъ истекшихъ вѣковъ.

Древнѣйшія пѣсни европейскихъ народовъ, связанныя съ языческимъ ихъ міровоззрѣніемъ и продолжавшія жить въ народѣ и по принятіи имъ христіанскаго ученія, неоднократно преслѣдовались христіанскимъ духовенствомъ, соборами, поученіями; въ соборныхъ постановленіяхъ, посланіяхъ, поученіяхъ сохранились нѣкоторые драгоцѣнныя для изслѣдователя языческой старины указанія, могущія съ пользой служить при изученіи языческихъ обрядовъ и пѣсень. На западѣ въ средневѣковыхъ памятникахъ древнія народныя пѣсни именуются бѣсовскими, діавольскими, cantica diabolica, diabolica carmina; запрещаются народныя пляски, хороводы, пѣсни и увеселенія въ праздничные дни, пѣніе „дьявольскихъ пѣсень“ и пляски близъ церквей и на кладбищахъ *) и т. п., и все это порицается рядомъ съ запрещенными же суевѣріями, гаданіями, возгнетаніемъ огней, колдовствомъ, жертвоприношеніями рѣкамъ, деревьямъ, камнямъ, словомъ съ уцѣлѣвшими еще въ то время остатками языческой вѣры. Поученія эти доказываютъ, что языческія пѣсни еще пѣлись народомъ многіе вѣка послѣ обращенія его въ христіанство. Обращаясь далѣе назадъ, въ языче-

*) Ср. J. Grimm. Deutsche Mythologie 1875. III. S. 401, 405, 406.

скую эпоху, встрѣчаемъ упоминанія о пѣсняхъ германцевъ и кельтовъ въ сочиненіяхъ римскихъ писателей (Діодора, Тацита, Аммiана Марцеллина, Плинія и др.), которые, однако, преимущественно отмѣчаютъ лишь героическія и воинственныя пѣсни, какъ тѣхъ, такъ и другихъ *). Гораздо обильнѣе свѣдѣнія, почерпаемыя изъ памятниковъ восточной Европы, гдѣ, кромѣ того, въ несравненно большей неприкосновенности, чѣмъ на западѣ, сохранилась до нашихъ дней еще масса древнихъ языческихъ обрядовъ и пѣсень, съ своей стороны подтверждающихъ и поясняющихъ письменныя свидѣтельства. Приведу нѣкоторые примѣры.

Въ грамотѣ царя Алексѣя Михайловича къ Шуйскому воеводѣ Змееву (1649 г.) говорится о томъ, что въ Москвѣ, въ самомъ городѣ, въ слободахъ, по улицамъ и переулкамъ, и за городомъ „въ навечери Рождества Христова кликами многіе *Каледу* и *Усень*“ **). И нынѣ еще, т. е. почти 250 лѣтъ спустя, повторяется то же самое во многихъ славянскихъ городахъ и селахъ: по улицамъ ходятъ колядовщики, *поющіе рождественскія пѣсни* (колядки), въ припѣвахъ неоднократно возглашая т. е. „клича“ имя Коляды, а въ Великой Руси, кромѣ того, мѣстами, на святкахъ же поются и такъ называемыя Авсеневыя пѣсни, въ припѣвахъ которыхъ также кличутъ имя Усеня, въ разныхъ его варіантахъ: Авсень, Овсень, Таусень (=та Усень), Говсень и т. п. Отмѣченный названною грамотою, порицаемый ею обычай, сохранившійся до нашихъ дней, очевидно существовалъ и за много вѣковъ раньше его обличенія и несомнѣнно коренится въ языческихъ преданіяхъ народа.

На противуположномъ полюсѣ годоваго круга, въ

*) Ср. A. Reissmann. Illustrirte Geschichte der deutschen Musik. 1881. S. 3—4.—F. Fétis. Histoire générale de la musique. 1869—1876. IV, p. 339—340, 430.

**) Сахаровъ. Сказанія русск. народа. II. VII, 99.

пору высшаго солнцестоянія, народъ опять *съ особыми пѣснями*, празднуетъ другое великое торжество—праздникъ Ивана-Купала и близко родственныя ему торжества проводовъ весны, погребенія или потопленія миѳическихъ образовъ Ярила, Костромы и т. п., пріурочиваемыя къ Петрову дню или чаще къ заговѣнью или первому дню петровскаго поста. Въ Стоглавѣ (1551 г.) порицаются „великія бѣсованія, различныя игры и плясанія", творимыя въ ночи на праздникъ Іоанна Предтечи, „мужи, жены и дѣти... по водамъ глумы творятъ всякими плясаньями и играніи, гусльми и иными многими виды, сирѣчь играми и скаредными образованіи" *). О тѣхъ же обрядныхъ дѣйствіяхъ выражаются и другія свидѣтельства. Игуменъ Елеазарова монастыря Памфилъ (1505 г.) писалъ между прочимъ намѣстнику и властямъ Псковскимъ: „Сице бо еще есть останокъ непріязни (т. е. язычества) въ градѣ семъ (Псковѣ), и зѣло не престала здѣ еще лесть идолская, кумирское празнованье, радость и веселіе сотонинское, въ немъ же есть ликованіе и величаніе діаволу и красованіе бѣсомъ его въ людѣхъ сихъ... си бо, на всяко лѣто, кумирослуженнымъ обычаемъ сатана призываетъ въ градъ сей, и тому, яже жертва, приносится всяка скверна и безаконное богомерзкое празнованіе. Еда бо приходитъ велій праздникъ день Рождества Предтечева, и тогда во святую ту нощь, мало не весь градъ взмятется и възбѣсится, бубны и сопѣли, и гудѣніемъ струнныимъ, и всякими неподобными играми сотонинскими, плесканіемъ и плясаніемъ... стучатъ бубны и гласъ сопѣлій и гудутъ струны, женамъ же и дѣвамъ плесканіе и плясаніе и главамъ ихъ накиваніе, устамъ ихъ непріязненъ кличь и вопль, всескверныя пѣсни, бѣсовская угодія свершахуся, и хребтомъ ихъ вихляніе, и ногамъ ихъ скаканіи и топтаніе... Исходятъ обавницы,

---

*) Глава 92; ср. Гл. 40, вопр. 14.

мужи и жены чаровницы, по лугамъ и по болотамъ, въ пути же и въ дубравы, ищуще смертныя травы и привѣта чревоотравнаго зеліа, на пагубу человѣчеству и скотомъ, туже и дивіа копаютъ коренія на потвореніе и на безуміе мужемъ; сія вся творятъ съ приговоры дѣйствомъ діяволимъ, въ день Предтечевъ, съ приговоры сотонинскими“ *). Въ Густинской лѣтописи въ подробности перечисляются наиболѣе характеристическія обрядныя дѣйствія даннаго торжества, могущія служить иллюстраціей вышеприведенныхъ болѣе общихъ свидѣтельствъ: „Сему Купалу-бѣсу,—читаемъ въ названной лѣтописи,—еще и донынѣ по нѣкоихъ странахъ безумные память совершаютъ наченьше іюня 23 дня, въ навечеріе Рождества Іоанна Предтечи... сицевымъ образомъ: съ вечера собираются простая чадь обоего пола и сплетаютъ себѣ вѣнцы изъ ядомаго зелія или коренія, и препоясавшеся быліемъ, возгнѣтаютъ огнь; индѣ-же поставляютъ зеленую вѣтвь и *емшеся за руцѣ около*, обращаются окрестъ онаго огня, *поюще свои пѣсни, преплетающе Купаломъ;* потомъ чрезъ оный огнь прескакуютъ“ **). „Еллинскія бѣсованія“, „скаредныя образованія“, „неподобныя игры сотонинскія“, „кумирское празнованіе“, „кличь и вопль и всескверныя пѣсни“ заключались очевидно въ хороводныхъ играхъ и пѣсняхъ (ср. „емшеся за руцѣ около“), съ часто повторявшимся въ припѣвахъ, какъ и въ наше время, возглашеніемъ имени „Купало“, въ играхъ около приносимаго изъ лѣса и затѣмъ водружаемаго и украшаемаго лентами, блестками и т. п. дерева (ср. „поставляютъ зеленую вѣтвь“), въ разгульныхъ, изступленныхъ пляскахъ около зажженныхъ огней, скаканіи черезъ пламя костровъ, въ отыскиваніи цѣлебныхъ, чудодѣйственныхъ, волшебныхъ зелій и кореньевъ. Всѣ эти

---

*) Дополненія къ актамъ историческимъ, 1846. I, стр. 18.

**) Полное собраніе русскихъ лѣтописей. II, 257.

дѣйствія, до сихъ поръ совершаемыя во многихъ мѣстахъ въ средѣ Славянъ, отчасти и въ западной Европѣ, несомнѣнно ведутъ свое начало со временъ язычества. Подъ упоминаемыми Стоглавомъ глумами, творимыми по водамъ, очевидно слѣдуетъ понимать совершаемыя до сихъ поръ въ купальскую ночь обряды потопленія, въ видѣ символовъ божества — чучела, дерева и т. п., сопровождаемые гаданіемъ вѣнками, пускаемыми по водѣ. Здѣсь не мѣсто входить въ дальнѣйшій разборъ купальскихъ обрядовъ, которые въ подробности будутъ разсмотрѣны мною въ выпускѣ II моего сочиненія „Божества древнихъ Славянъ": для настоящей цѣли моей необходимо было лишь указать на то, что порицаемыя Стоглавомъ, Посланіемъ Памфила и др. за 350 — 400 лѣтъ назадъ, сопряженныя съ купальскимъ праздникомъ языческія обрядныя дѣйствія, продолжая существовать и понынѣ, своею долголѣтнею живучестью, даже среди христіанской обстановки, доказываютъ, что они несомнѣнно существовали въ народѣ еще гораздо болѣе продолжительное время раньше упомянутыхъ обличеній и запрещеній, какъ уцѣлѣвшій остатокъ языческаго культа, какъ „останокъ непріязни", по выраженію Памфила. Въ Стоглавѣ же говорится о „бѣсовскихъ потѣхахъ" и „игрищахъ" на рѣкахъ и въ рощахъ, которыя творятся „въ заговѣнь Петрова поста въ первый понедѣльникъ" *). Невольно вспоминаемъ о совершаемыхъ до сихъ поръ (или по крайней мѣрѣ еще недавно совершавшихся) въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Великой Руси, именно во всесвятское заговѣнье или въ первый день Петрова поста, въ поляхъ, рощахъ или у воды, обрядахъ погребенія Ярила, потопленія Костромы, проводахъ русалокъ и т. п.—обрядахъ, разумѣется, ведущихъ свое начало изъ древнихъ временъ.

---

*) Гл. 40, вопр. 27; Гл. 92.

Обращаюсь къ весенней порѣ года. Польскіе лѣтописцы, Длугошь (XVI в.), Гвагнинъ (Стрыйковскій, XVI в.) и др. свидѣтельствуютъ, что еще въ ихъ время соблюдался обычай, въ средокрестное воскресенье (domenica laetare, четвертое воскресенье великаго поста), или въ день 17 Марта, носить насаженныя на шесты изображенія богинь *Марзанны* и Дзѣванны, или одной Марзанны, и *при пѣніи особенныхъ пѣсней* бросать ихъ въ воду. До сихъ поръ не утратился этотъ обычай у западныхъ Славянъ, именно въ средокрестное воскресенье, потопляющихъ чучело, изображающее *Морену*, которая, какъ будетъ показано мною въ другомъ мѣстѣ, свидѣтельствуетъ въ пользу существованія въ средѣ Славянъ миѳа, родственнаго древне-пеласгійскому миѳу о Персефонѣ. Опять, не смотря на послѣдовавшее уже около тысячи лѣтъ назадъ обращеніе Славянъ въ христіанскую вѣру, языческій обычай, отмѣченный лѣтописцами уже за 500 лѣтъ, неизмѣнно продолжаетъ до нашихъ дней бытовать въ народѣ, слѣдовательно глубокая древность его не можетъ подлежать сомнѣнію: это подтверждается и тѣсною связью даннаго обычая съ лежащимъ въ основѣ его миѳомъ о богинѣ, ежегодно возрождающейся и возвращающейся на землю весною, а въ пору лѣтняго зноя или осени нисходящей въ преисподнюю, дѣлающейся царицей смерти („Морена“ называется въ славянскомъ обычаѣ также „Смертью“, даже „Смертоноской“, что̀ буквально соотвѣтствуетъ имени Персефоны т. е. „смертоносной“), весною же вновь преображающейся въ благодѣтельную юную богиню. И въ упомянутомъ западно-славянскомъ весеннемъ обрядѣ потопляемая (иногда сожигаемая) Морена или Смерть превращается въ зеленое деревцо — эмблему возродившейся богини: по истребленіи Морены, срубаютъ деревцо, украшаютъ его лентами, бумажками, яичными скорлупками, иногда даже снятымъ съ Морены, до ея уничто-

женія, женскимъ одѣяніемъ, и вносятъ въ село съ радостною пѣснею въ честь возвратившагося божества весны или лѣта. У восточныхъ Славянъ возрождающаяся весною богиня чествуется, между прочимъ, въ образѣ зеленой семицкой березки, именуемой иногда „гостейкою“, въ качествѣ пришелицы издалека, недолго однако пребывающей, „гостящей“ на землѣ и, подобно Персефонѣ, вновь удаляющейся въ далекую чужбину, въ пропасть преисподней, которая, по древнему представленію, находилась въ нѣдрахъ земли или въ глубинѣ водъ океана. Березку-гостейку, послѣ устроеннаго ей чествованія, несутъ къ рѣкѣ и потопляютъ въ водѣ; точно такъ въ Малой Руси въ купальскую ночь потопляютъ обрядное, соотвѣтствующее семицкой березкѣ, деревцо—эмблему отходящей въ чужбину, въ глубину преисподней, богини; при этомъ достойно вниманія, что малорусское купальское деревцо носитъ тоже названіе, какъ возрождающаяся весною богиня смерти западныхъ Славянъ, именно—*Марена.*

Какъ миѳъ о Моренѣ (Марзаннѣ, Маренѣ) сближается съ миѳомъ о Персефонѣ (подробно вопросъ этотъ разсматривается мною въ выпускѣ II сочиненія „Божества древнихъ Славянъ“), такъ вышеупомянутый обрядъ погребенія Ярила сближается съ древними обрядами погребенія Аттиса, Адониса, божествъ весенняго солнца и плодородія въ мужскомъ образѣ, также ежегодно оплакивавшихся и погребавшихся древними народами Малой Азіи, Греціи и Италіи.

Къ числу древнѣйшихъ видовъ народныхъ увеселеній славянскихъ принадлежитъ *хороводная* пѣсня, въ которой поющіе образуютъ *кругъ*, „емшеся за руцѣ“, по выраженію автора Густинской лѣтописи. У насъ такой кругъ называется *хороводомъ*, у западныхъ славянъ и у сербо-хорватовъ—*коло* (=кругъ, колесо), у болгаръ—*оро* (или *хоро*). Русскіе хороводы поютъ, стоя на мѣстѣ

или медленно двигаясь, между тѣмъ какъ южно-славянскіе исполняютъ при пѣніи пѣсень круговую пляску съ энергическимъ притоптываніемъ и даже высокими скачками и быстрыми движеніями въ ту или другую сторону. Нерѣдко, впрочемъ, пѣсня вовсе умолкаетъ (именно въ Сербіи), уступая мѣсто одной круговой пляскѣ подъ звуки скрипки или волынки (гайды), на которой играетъ стоящій въ кругѣ музыкантъ *).

Невольно при видѣ толпы молодежи, исполняющей такія круговыя пѣсни и пляски, вспоминаются слова Гомера, описывающаго народныя круговыя (хороводныя) пѣсни и пляски древнихъ Грековъ: въ кругѣ дѣвицъ и юношей

— — *отрокъ* прекрасный по звонкокрокочущей лирѣ
Сладко бряцалъ, припѣвая прекрасно, подъ льняныя струны,
Голосомъ нѣжнымъ; *они жъ вокругъ его — пляшучи* стройно,
Съ пѣньемъ и съ крикомъ и съ топотомъ ногъ хороводомъ несутся...

и далѣе:

Юноши тутъ и цвѣтущія *дѣвы*, желанныя многимъ,
Пляшутъ, въ хоръ круговидный любезно сплетяся руками...
Пляшутъ они, и ногами искусными *то закружатся*,...
То разовьются и пляшутъ рядами, одни за другими **).

Греческому отроку съ лирой, стоящему въ кругѣ дѣвицъ и юношей, соотвѣтствуетъ южно-славянскій скрипачъ или волынщикъ (гайдашъ), играющій среди круга (кола) пляшущихъ, которые, подобно гомерову хороводу, припѣваютъ и притопываютъ ногами. Послѣдняя же описанная Гомеромъ фигура отчасти напоминаетъ общій всѣмъ Славянамъ мотивъ, выражающійся въ играхъ: „Плетень“ (русской), „Pleti-kolo“ (южно-славянской [въ Славоніи, Хорватіи, Далмаціи, Босніи]), „Pletavá“ (Моравской), и т. п. Въ Русской игрѣ „Плетень“ сопровож-

*) Ср. Rajacsich. Das Leben die Sitten und Gebräuche der Südslaven. 1873. S. 97 ff., 107 ff.

**) Иліада. XVIII, 569 и сл., 593 и сл. — Ср. Одиссея. XXIII, 133 и сл.

дающая ее пѣсня выражаетъ въ точности ея значеніе,— первая часть пѣсни начинается словами: „заплетися плетень, заплетися", а вторая, противуположная—словами: „расплетися плетень, расплетися", при чемъ играющіе сперва смыкаются какъ бы въ плетень, а потомъ размыкаются. Южно-славянское „Pleti-kolo" заключается въ томъ, что хороводъ образуетъ разныя фигуры и наконецъ заплетается до того, что играющіе не могутъ двинуться съ мѣста, а затѣмъ опять расплетаются (ср. выше: „ногами искусными, то закружатся", „то разовьются"). Тотъ же мотивъ повторяется и въ Моравской „Pletavá" *).

Остановлюсь еще на одной небезъинтерсеной аналогіи: по древне-греческому сказанію, при построеніи Ѳивъ въ Веотіи, камни поднимались и слагались въ стѣны подъ звукъ Амфіоновой лиры. Фетисъ объясняетъ это сказаніе тѣмъ, что работники, воздвигавшіе эти стѣны, по восточному обычаю, поднимали и складывали камни подъ звукъ извѣстныхъ ритмическихъ пѣсень **). Такой способъ двигать или поднимать большія тяжести, напр. при волоченіи судовъ, камней, при вбиваніи свай и т. п., до сихъ поръ практикуется повсемѣстно на Руси, и исполняемыя при томъ пѣсни отличаются весьма стариннымъ характеромъ.

Можно было бы привести еще массу сходныхъ чертъ въ вѣрованіяхъ, обычаяхъ и обрядахъ, нынѣ еще бытующихъ среди народовъ славянскаго племени, съ таковыми же чертами изъ жизни древнихъ народовъ индоевропейской вѣтви человѣческаго рода ***). Языческіе

*) И. Снегиревъ. Русскіе простонародные праздники. 1837—1839. III, стр. 39—40.—F. Kuhac. Juzno-Slovjenske narodne popievke. 1878—1881. III, Str. 212 - 213. — F. Susil. Moravské narodní písné. 1853. Str. 732.

**) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. III, 7.

***) Многочисленныя общія черты въ обычаяхъ русскаго народа и древнихъ Грековъ намѣчены въ сочиненіи Guthrie. Dissertations sur les antiquités de Russie. 1795.

культы и обряды издревле связаны были съ религіозными, обрядными пѣснями, которыя, какъ я уже замѣтилъ выше, наименѣе доступны постороннимъ, внѣшнимъ вліяніямъ. Понятно, что изъ числа нынѣ еще существующихъ пѣсень наиболѣе древними будутъ тѣ, которыя входятъ въ составъ поименованныхъ выше и подобныхъ имъ древнихъ обрядовъ. Пѣсни святочныя, купальскія, весеннія (веснянки, семицкія, троицкія и др.), жатвенныя, также пѣсни свадебныя, коими сопровождаются брачные обряды, унаслѣдованные народомъ изъ древнѣйшихъ временъ и строго соблюдаемые имъ повсемѣстно до нашихъ дней, вообще пѣсни, связанныя съ древними обрядами,—вотъ матеріалъ, который прежде всего долженъ быть выдѣленъ изъ массы народныхъ пѣсень, въ большомъ числѣ случаевъ принадлежащихъ уже къ позднѣйшему времени и носящихъ на себѣ отпечатокъ новизны,— вотъ матеріалъ, который долженъ подлежать тщательному изслѣдованію и разсмотрѣнію и который можетъ служить къ разъясненію основъ древняго народнаго пѣсеннаго творчества.

I.

Гдѣ, кромѣ славянскаго міра, искать остатковъ древнихъ гаммъ арійскаго племени?

Если упомянутые славянскіе обряды могутъ дѣйствительно быть, по крайней мѣрѣ въ главныхъ чертахъ, возведены къ древне-языческой эпохѣ, если вмѣстѣ съ ними и мелодіи сопровождающихъ ихъ пѣсень могутъ также, хотя бы въ простѣйшей, типической ихъ формѣ, считаться столь же древними, то эти простѣйшіе типы мелодій естественно должны были бы повторяться въ древнѣйшихъ формахъ пѣсенныхъ мелодій и другихъ народовъ индо-европейскаго племени. Попытаемся сдѣлать такое сравненіе; но для того нужно прежде всего отыскать матеріалъ для сравненія. Откуда добыть его? Куда ни взглянемъ, нигдѣ почти взоръ нашъ не открываетъ искомаго предмета. Въ *германскомъ* мірѣ музыкальное искусство проникло во всѣ углы и закоулки, наложивъ на всю народную музыку печать новѣйшей системы мажора и минора; въ народной школѣ, въ церкви, на улицѣ, въ садахъ, вообще въ публичныхъ мѣстахъ, въ многочисленныхъ музыкальныхъ и хоровыхъ обществахъ, распространенныхъ во всѣхъ городкахъ и мѣстечкахъ, звучитъ новѣйшая музыка, новѣйшее гармоническое, многоголосное пѣніе. При такихъ обстоятельствахъ нѣтъ и не можетъ быть мѣста древней народной музыкѣ. Можетъ быть еще сохраняются

нѣкоторые остатки древней самостоятельной народной музыки въ менѣе доступныхъ горахъ Швейцарскихъ и Тирольскихъ Альповъ, въ горахъ Швеціи и Норвегіи. Финкъ говоритъ, что весьма опытные музыканты увѣряли его, будто въ болѣе уединенныхъ долинахъ Швейцаріи народныя пѣсни представляютъ такія особенности въ интонаціи, сравнительно съ нашей гаммой, что даже четвертными тонами не всегда можно бы въ точности обозначить мельчайшіе интервалы, вплетаемые мѣстными жителями въ свои напѣвы *). Форкель въ концѣ прошедшаго столѣтія писалъ, что народные напѣвы даже въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Германіи, напр. въ Вестфаліи, не могутъ быть отнесены къ нашей гаммѣ и изображены нашими нотными знаками **). Сохранились ли до сихъ поръ эти особенности народнаго пѣнія въ Вестфаліи—мнѣ неизвѣстно.

Во *Франціи* легкая шансонетта, дитя водевиля, завладѣла массой народа. Нѣкоторую самостоятельность сохранили жители западныхъ провинцій, хотя и здѣсь, кромѣ Бретани, повсемѣстно сглаживаются и послѣднія воспоминанія о былой старинѣ. Лавильмарке́ приводитъ слова автора исторіи литературы Франціи (1-й половины нашего столѣтія) Ампэра, о населенной Бретонцами Арморикѣ, — провинціи, „въ теченіи нѣсколькихъ столѣтій сохранявшей самостоятельность и, не смотря на соединеніе съ Франціей, до нашихъ дней оставшейся Кельтійскою и Галльскою, по физіогноміи, одѣянію и языку“, и прибавляетъ: „всѣ слова, отмѣченныя греческими или латинскими писателями, какъ принадлежавшія языку бардовъ Галліи или Британскаго острова, начиная съ ихъ имени, продолжаютъ еще жить въ устахъ новѣйшихъ поэтовъ Французской Бретани (также

*) G. W. Fink. Erste Wanderungen der ältesten Tonkunst. 1831. S. 92—93.

**) Forkel. Geschichte der Musik. 1788—1801. I, S. 337.

Валлиса, Ирландіи и верхней Шотландіи“ *). Арморика дѣйствительно составляетъ чуть не единственный уголокъ Франціи, въ которомъ уцѣлѣли древніе обычаи, нравы, а равно и значительные остатки древняго кельтійскаго языка. „Первобытный языкъ, характеръ, обычаи, вѣрованія древнихъ Галловъ нашей мѣстности (т. е. западной полосы Франціи) пишетъ Бюжо **), не въ силахъ были, какъ въ сосѣдней Бретани, противустоять нивеллирующему теченію вѣковъ, все вырвано съ корнемъ, поглощено, и самыя воспоминанія о быломъ снесены потокомъ временъ. Правда, здѣсь и тамъ при тщательныхъ поискахъ еще встрѣчаются разсѣянные, какъ бы выброшенные на мель, обломки этого таинственнаго прошлаго, но сглаженные, испорченные носившими ихъ волнами, едва сохраняющіе лишь какую либо черту своего первобытнаго облика“. Даже и въ средѣ Французскихъ Басковъ, на сѣверномъ склонѣ Пиренеевъ, старина исчезаетъ со дня на день. „Обычаи, языкъ, пѣсни, одежда, все пропадаетъ, все мѣшается“ писалъ еще въ 1844 г. Риваресъ ***) о Беарнѣ. „Въ скоромъ времени мы и нравственно и топографически сдѣлаемся лишь департаментомъ Франціи... И пѣсни также исчезаютъ, замѣщаясь обрывками дурныхъ французскихъ романсовъ, которыхъ и мелодія и слова одинаково искажаемыя, причиняютъ слуху сугубое истязаніе“. Впрочемъ, для моихъ цѣлей мелодіи Басковъ могли бы имѣть только второстепенное значеніе, такъ какъ языкъ ихъ, по существующему нынѣ мнѣнію, не принадлежитъ къ семьѣ арійскихъ (индоевропейскихъ)

---

*) Th. de la Villemarqué. Barzas-Breiz. Chants populaires de la Bretagne. Introd. p I, 4.

**) I. Bujaud. Chants et chansons populaires des provinces de l'ouest. 1866. II, p. 99.

***) F. Rivarès. Chansons et airs populaires du Béarn. 1844 p. VIII, IX.

языковъ, а слѣдовательно и сами Баски не принадлежатъ къ семьѣ арійскихъ народовъ.

Нынѣшнюю *Испанію* еще до пришествія Кельтовъ заселяли родственные Баскамъ Иберы, слившіеся съ Кельтами и затѣмъ слывшіе въ исторіи подъ именемъ Кельтиберовъ. Въ Испаніи народная пѣсня могла принять, кромѣ элементовъ Кельтійскихъ и Иберійскихъ, еще и черты Мавританской музыки, во время продолжительнаго владычества здѣсь Мавровъ, а потому не станемъ искать и въ Испаніи древняго типа арійской пѣсни.

Въ *Италіи* стиль народной пѣсни мало отличается отъ стиля италіанской оперной музыки. Можетъ быть, и даже весьма вѣроятно, на островахъ Средиземнаго моря: Сициліи, Сардиніи, Корсикѣ уцѣлѣли какіе нибудь остатки древнихъ пѣсень, но, сколько мнѣ извѣстно, не существуетъ сборниковъ пѣсенныхъ мелодій названныхъ мѣстъ. Между тѣмъ, въ особенности интересны были бы пѣсни Сардинскія: „Изъ всѣхъ языковъ, происшедшихъ изъ латинскаго, сардинскій діалектъ остался наиболѣе близкимъ къ первоначальному типу, говоритъ Буле *). Онъ сохранилъ множество словъ, не испытавшихъ никакого измѣненія со временъ Эннія и Катона. Въ Битти и въ нѣкоторыхъ другихъ деревняхъ Барбоджіи на каждомъ шагу въ устахъ народа встрѣчается языкъ первыхъ римскихъ поселенцевъ... Эта частичная и относительная неподвижность языка обусловливается не только неизгладимымъ отпечаткомъ, оставленнымъ здѣсь продолжительнымъ римскимъ владычествомъ, но главнымъ образомъ разобщенностью съ прочимъ міромъ, въ которой пребывала Сардинія“. Можетъ быть, вмѣстѣ съ языкомъ уцѣлѣли здѣсь и какіе нибудь обломки древней римской народной пѣсенной мелодіи, о характерѣ которой мы не имѣемъ никакого понятія.

---

*) A. Bouillet. Le dialecte et les chants populaires de la Sardaigne. 1864. p. 14.

Приблизительно такое же, даже еще болѣе обособленное, положеніе занимаетъ *Ирландія* (Erin т. е. западный островъ, у Римлянъ—Hibernia). Здѣсь, также какъ и въ *Шотландіи* и въ *Британіи*, издревле поселились Кельты. Населеніе Ирландіи называлось у западныхъ писателей до IV вѣка Скотами, и самый островъ — Великой Скотіей (Scotia major). Шотландія въ древности называлась Каледоніей, а населеніе ея, принадлежавшее къ племени Кельтовъ — Каледонами. Съ IV вѣка римскіе писатели упоминаютъ о новыхъ Кельтійскихъ народахъ въ Каледоніи—Пиктахъ и Скотахъ, изъ которыхъ послѣдніе вѣроятно переселились сюда изъ Ирландіи (Скотіи). Британія заселена была Кельтійскимъ народомъ—Бритами или Бритонами, родственными съ древнимъ населеніемъ Французской Бретани, и потомки которыхъ до сихъ поръ занимаютъ княжество Валлійское. Стоитъ бросить лишь бѣглый взглядъ на народныя пѣсенныя мелодіи этихъ народовъ, именно Ирландцевъ и Шотландцевъ, чтобы тотчасъ же замѣтить совершенно своеобразный складъ нѣкоторыхъ изъ напѣвовъ, рѣзко отличающій ихъ отъ пѣсень остальной западной Европы. Здѣсь, на омываемомъ волнами океана, уединенномъ отъ материка Европы „западномъ“ островѣ, а также на далекихъ, вдающихся въ океанъ, отдѣленныхъ хребтами горъ отъ сосѣдней Англіи возвышенностяхъ Шотландіи, среди потомковъ древнихъ Кельтовъ, вслѣдствіе своего географическаго положенія въ теченіи многихъ вѣковъ стоявшихъ внѣ всякаго сообщенія съ прочими народами, внѣ всякаго вліянія историческихъ событій, волновавшихъ европейскій материкъ,— здѣсь успѣли сохраниться въ полной неприкосновенности нѣкоторыя изъ древнѣйшихъ традицій, въ томъ числѣ и одинъ изъ своеобразнѣйшихъ типовъ индо-европейскихъ первобытныхъ звукорядовъ; въ Ирландскихъ и Шотландскихъ народныхъ пѣсняхъ мы на-

ходимъ обильный матеріалъ для сравненія съ не менѣе оригинальнымъ и самобытнымъ матеріаломъ, представляемымъ славянскою пѣснью, въ которой также еще уцѣлѣли своеобразныя черты, рѣзко отличающія ее отъ продуктовъ современнаго музыкальнаго искусства.

Не буду останавливаться на музыкѣ заселяющихъ сѣверную полосу Россіи Финскихъ народовъ, а равно и родственныхъ имъ Мадьяровъ, такъ какъ и тѣ и другіе принадлежатъ не къ арійскому, а къ угро-финскому племени, а потому не могутъ своими пѣснями служить къ разъясненію занимающаго насъ вопроса.

Остается, въ предѣлахъ Европы, еще народная музыка *Ново-грековъ*. Здѣсь мы опять встрѣчаемъ совершенно своеобразныя, интересныя черты, достойныя ближайшаго разсмотрѣнія и въ свою очередь рѣзко отличающія эту музыку отъ новѣйшей западно-европейской,—черты, свидѣтельствующія о вліяніи востока, а можетъ быть и о сохранившихся у Ново-грековъ нѣкоторыхъ традиціяхъ отъ классическихъ праотцевъ ихъ. Что же касается практической музыки послѣднихъ, а равно и родственныхъ имъ древнихъ народовъ малоазійскихъ, то, какъ я упомянулъ уже выше, въ сужденіяхъ своихъ о ней, мы, будучи лишены достовѣрныхъ музыкальныхъ памятниковъ, должны руководствоваться лишь результатами изученія древнегреческихъ теоретическихъ трактатовъ и сравненіемъ отзывовъ древнихъ писателей о томъ или другомъ родѣ, стилѣ, гаммахъ и т. п. Какъ бы ни было трудно составить себѣ хотя сколько нибудь опредѣленное представленіе о древнегреческой практической музыкѣ по запутаннымъ, нерѣдко противорѣчивымъ отзывамъ теоретиковъ и писателей древняго міра, но и въ этой темной области мы можемъ уловить отдѣльныя черты, бросающія нѣкоторый свѣтъ на разсматриваемый нами вопросъ.

Обращаемъ взоры къ азіатской прародинѣ нашего

племени, къ *Ирану*. По образцамъ современной народной музыки Персовъ трудно дѣлать какія нибудь заключенія по отношенію къ древне-арійскому типу мелодій, такъ какъ извѣстно, что персидская музыка испытала на себѣ сильное вліяніе арабской, послѣ завоеванія Персіи Аравитянами въ VII вѣкѣ по Р. Хр. Что же касается древнѣйшей эпохи, то до насъ не дошло никакихъ свѣдѣній, ни одного теоретическаго сочиненія о древне-персидской музыкѣ. Хотя Фетисъ *), посредствомъ наведенія, пользуясь сочиненіями персидскихъ и арабскихъ авторовъ позднѣйшихъ вѣковъ и помощью сравненія арабской музыкальной системы съ турецкою, основанною на персидскихъ началахъ, и строитъ предположенія о составѣ древнеперсидской музыкальной системы, но пока эти соображенія и предположенія названнаго историка могутъ быть мною оставлены въ сторонѣ.

Въ *Индіи* мы опять наталкиваемся на чрезвычайно интересныя явленія, и притомъ въ области какъ практической музыки, такъ и музыкальной теоріи. Между многочисленными народными мелодіями, записанными въ разное время изслѣдователями индійской народной жизни, находимъ нѣкоторыя, носящія на себѣ несомнѣнный отпечатокъ глубокой древности или, по крайней мѣрѣ, сложенныя по древнѣйшему типу; а въ числѣ древнихъ индійскихъ книгъ, написанныхъ на санскритскомъ языкѣ, встрѣчаемъ сочиненія о музыкальной теоріи, до извѣстной степени разъясняющія составъ древнѣйшихъ индійскихъ звукорядовъ.

Резюмируя все вышеизложенное, мы видимъ, что мѣстности, въ которыхъ мы могли бы надѣяться обрѣсти искомый матеріалъ для взаимнаго сравненія и извлеченія изъ него основныхъ типовъ древнеарійской мелодіи,

---

*) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. II, p. 351 et suiv.

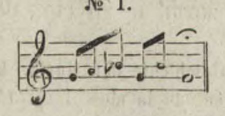
располагаются на крайнихъ предѣлахъ Европейскаго материка и прилегающихъ къ нему островахъ; таковы: на югѣ—Грецiя, острова Средиземнаго моря (Сицилiя, Корсика, Сардинiя, еще ожидающiя собирателя народныхъ пѣсенныхъ мелодiй), на западѣ—крайнiя западныя провинцiи Францiи, въ особенности Бретонская Арморика, западный берегъ Англiи (княжество Валлiйское), Ирландiя и Шотландiя, а на востокѣ—широкая полоса отъ Адрiатическаго и Чернаго морей до Ледовитаго океана, заселенная Славянами, обладающими наиболѣе разнообразнымъ, богатымъ, можно сказать, неистощимымъ матерiаломъ для изслѣдованiя основныхъ законовъ народнаго пѣснеслагательства. На крайнемъ востокѣ, въ Азiи, обильнымъ источникомъ для нашихъ цѣлей можетъ служить Остъ-Индiя по сю и отчасти по ту сторону Гангеса.

II.

Какъ слагаются и устанавливаются звукоряды народныхъ напѣвовъ?

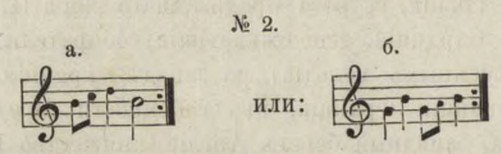
Пѣсня слагается въ устахъ народа инстинктивно, безъ разсчета или сознанiя взаимныхъ отношенiй входящихъ въ составъ напѣва интерваловъ. Чѣмъ первобытнѣе состоянiе народа, тѣмъ проще и беднѣе скàла употребляемыхъ имъ въ пѣнiи интерваловъ, тѣмъ проще и однообразнѣе мелодическiй рисунокъ его напѣва. Мальчикъ эскимосъ, увезенный на кораблѣ мореплавателемъ Kent-Kane, изливалъ свое горе въ плѣну, несчетное число разъ повторяя слѣдующую короткую музыкальную фразу:

№ 1.



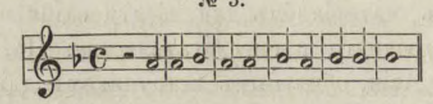
Жители Абиссиніи облегчаютъ свою печаль безконечнымъ повтореніемъ сходныхъ короткихъ фразъ *):

№ 2.
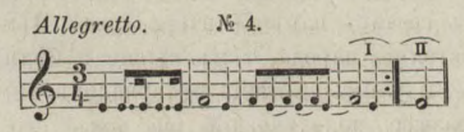


Путешественникъ Де-Бри записалъ пѣсню Караибовъ (въ сѣверной части южной Америки), которую они пѣли иногда въ теченіи цѣлаго часа, основанную всего на двухъ нотахъ:

№ 3.



Встрѣчаются у нихъ, однако, и пѣсни, основанныя на звукорядѣ изъ четырехъ нотъ ré, mi, fa, sol, тѣмъ не менѣе также весьма монотонныя. Монотонность, обусловливаемая бѣдностью входящихъ въ составъ мелодіи интерваловъ, отчасти можетъ быть оживляема ритмомъ. Такъ напр. въ одной изъ плясовыхъ мелодій австралійскихъ дикарей живость ритма въ значительной степени смягчаетъ однообразіе мелодіи, вращающейся въ тѣсныхъ предѣлахъ малой секунды **):

Allegretto. № 4.



Я съ намѣреніемъ привелъ примѣры самаго элементарнаго свойства. Чѣмъ живѣе фантазія пѣвца, тѣмъ разнообразнѣе слагается и его пѣсня, и мы дѣйствительно даже у дикарей встрѣчаемъ мелодіи, въ основаніи которыхъ лежатъ и другіе, болѣе многочислен-

---

*) A. W. Ambros. Geschichte der Musik. 1862—1868. I, S. 6, 7.

**) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. I, p. 13, 14.

ные интервалы, обыкновенно впрочемъ не переступающіе границъ квинты.

Народный пѣвецъ, не только въ дикомъ, первобытномъ, въ полномъ смыслѣ слова, но и въ болѣе культурномъ состояніи, не отдаетъ себѣ отчета въ составѣ системы употребляемаго имъ въ пѣснѣ звукоряда. Можно ли себѣ представить, чтобы такой пѣвецъ—мужикъ или баба,—изобрѣтая и исполняя пѣсню, думалъ о тоникѣ, квартѣ, квинтѣ и прочихъ интервалахъ гаммы и ихъ взаимныхъ отношеніяхъ, о вводномъ или заключительномъ тонѣ и другихъ хитростяхъ музыкальной теоріи? Поэтому едва ли умѣстно трактовать о какихъ-либо трихордахъ, тетрахордахъ и т. п., изъ которыхъ будто бы слагается гамма древней народной пѣсни *). А между тѣмъ нельзя отрицать въ народныхъ напѣвахъ культурныхъ или даже полукультурныхъ народовъ существованіе извѣстнаго логическаго порядка; послѣдній, можетъ быть, правда, подведенъ подъ болѣе или менѣе строгую систему, но деревенскому пѣвцу, разумѣется, до этой системы никакого дѣла нѣтъ и быть не можетъ. Какъ же объяснить себѣ эту безотчетную, инстинктивную логичность народной мелодіи? Что служитъ народному пѣснеслагателю, при изобрѣтеніи имъ мелодій, руководящею нитью въ выборѣ составныхъ ея тоновъ изъ безпредѣльнаго міра звуковъ, находящихся въ его распоряженіи? Встрѣчаетъ ли онъ какіе-нибудь естественные предѣлы, замыкающіе изобрѣтаемые имъ звукоряды, дающіе послѣднимъ естественную прочность и устойчивость? Вопросы эти необходимо должны быть разсмотрѣны основательно.

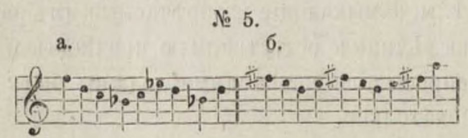
---

*) Такъ поступали напр. А. Сѣровъ въ статьяхъ: „О великорусской пѣснѣ“ въ газетѣ „Москва“ 1868 г. №№ 19 и 20 и „Русская народная пѣсня какъ предметъ науки“ въ газ. „Музыкальный Сезонъ“ 1870—1871 г. № 6, и П. Сокальскій въ статьѣ: „Китайская гамма въ русской народной музыкѣ“ въ журналѣ „Музыкальное Обозрѣніе“ 1886 г. №№ 26—28.

Человѣкъ, находясь даже на нижайшей степени развитія, слагая пѣсню, въ которой выражаетъ свое душевное настроеніе, строитъ себѣ и музыкальныя орудія, сначала, разумѣется, въ самомъ элементарномъ видѣ. Надо полагать, что и та и другая отрасль его музыкальной дѣятельности идутъ, такъ сказать, рука объ руку. Изобрѣтенный имъ напѣвъ, хотя бы состоящій изъ двухъ тоновъ, подобно вышеприведеннымъ примѣрамъ, воспроизводится на музыкальномъ орудіи, а извлеченный изъ послѣдняго тонъ или рядъ тоновъ побуждаетъ его, въ свою очередь, къ воспроизведенію ихъ голосомъ. Словомъ, напѣвъ, а слѣдовательно и лежащій въ основаніи его звукорядъ, *фиксируются* на инструментѣ. Такъ, у дикарей острововъ Дружбы найдены были путешественниками прошедшаго столѣтія, связки соединенныхъ въ рядъ трубочекъ разной длины, различнымъ образомъ настроенныхъ, расположенныхъ такъ, что если дуть въ трубки этого инструмента по порядку отъ одного конца его до другого, то получается извѣстная мелодія. Для каждой изъ повторяющихся нотъ мелодіи на соотвѣтственномъ мѣстѣ стоитъ и соотвѣтствующая, повторяющаяся трубка, такъ что трубокъ напр. девять или десять, сообразно количеству нотъ мелодіи, между тѣмъ какъ звукорядъ, на которомъ основана мелодія, ограниченъ лишь квинтой. Вотъ двѣ изъ такихъ мелодій *):

№ 5.

а. б.



Мелодіи эти могутъ, впрочемъ, исполняться и наоборотъ, если дуть въ трубочки, начиная съ противуположнаго конца, въ обратную сторону: характеръ ихъ
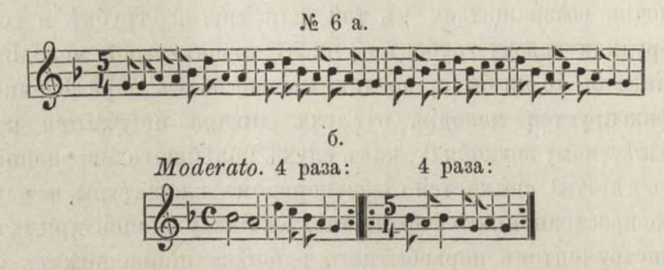
---

*) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. I, p. 16—18.

отъ этого не измѣняется. Инструментъ *а*, имѣетъ 9 трубокъ, а *б*—10; въ обоихъ объемъ воспроизводимой ими мелодіи ограничивается квинтой: въ первомъ повторяются трубки, настроенныя въ ré—три раза, въ do и si bémol—по два раза; во второмъ—настроенныя въ fa-dièse—три, въ mi—четыре, въ ré—два раза. Въ первомъ случаѣ для воспроизведенія данной мелодіи достаточно было бы пяти, во второмъ—четырехъ трубокъ; но строители упомянутыхъ инструментовъ, очевидно, еще не въ состояніи были сознательно, сообразно съ ходомъ мелодіи, возвращаться къ той или другой трубкѣ и соорудили связку трубокъ по числу тоновъ своей мелодіи. Какъ бы то ни было, но такимъ способомъ опредѣленно фиксируется мелодія, и слухъ дикаря пріучается къ извѣстному звукоряду, какъ слухъ новѣйшаго европейца съ дѣтства свыкается съ звукорядомъ клавіатуры всюду распространеннаго фортепіано. Къ числу элементарныхъ инструментовъ первобытнаго человѣка принадлежатъ и распространенные между китайцами и малайцами ряды извѣстнымъ образомъ настроенныхъ пластинокъ (вѣшаемыхъ или горизонтально располагаемыхъ), по которымъ ударяютъ палочками или молоточками, на подобіе нашихъ дѣтскихъ стеклянныхъ гармоникъ. Это своего рода фортепіано, также способное, при безусловномъ постоянствѣ тоновъ каждой звучащей пластинки, запечатлѣвать слуху обращающагося съ даннымъ инструментомъ пѣвца-музыканта звукорядъ, въ которомъ пластинки настроены. Такъ, посредствомъ взаимодѣйствія первобытнаго пѣвца, создающаго напѣвъ, и музыканта-инструменталиста, воспроизводящаго его на музыкальномъ орудіи (и пѣвецъ и музыкантъ въ средѣ народа нерѣдко сосредоточиваются въ одномъ лицѣ), постепенно слагается, запечатлѣвается въ слухѣ, укореняется въ народѣ звукорядъ его пѣсень. О томъ, какъ сильно вліяетъ на складъ пѣсенныхъ мелодій скáла инстру-

мента, съ которымъ обращается пѣвецъ, можно судить по слѣдующимъ даннымъ.
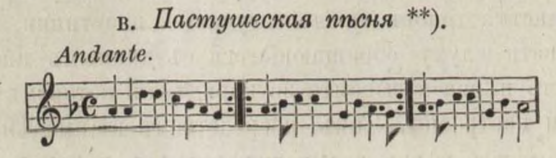
Древне-финскій инструментъ, кантела, родъ горизонтальной арфы или гуслей, имѣетъ пять струнъ, настроенныхъ такъ: sol, la, si-bémol, do, ré. Напѣвы финскихъ „Рунъ“, т. е. древнихъ пѣсень, вращаются исключительно въ границахъ даннаго звукоряда, лишь варьируя мелодическій рисунокъ, какъ по отношенію послѣдовательности пяти тоновъ даннаго звукоряда, такъ и со стороны ритма. Приведу нѣкоторыя мелодіи этого типа:

№ 6 а.



Нѣкоторые, очевидно позднѣйшіе, варіанты финскихъ пѣсень этого рода, впрочемъ, уже приняли въ себя и ноту fa-dièse или даже ré mi и fa-dièse ниже основнаго sol *). Тотъ же звукорядъ, свойственный кантелѣ, лежитъ въ основаніи также и нѣкоторыхъ другихъ финскихъ пѣсень, напр.

в. *Пастушеская пѣсня* **).
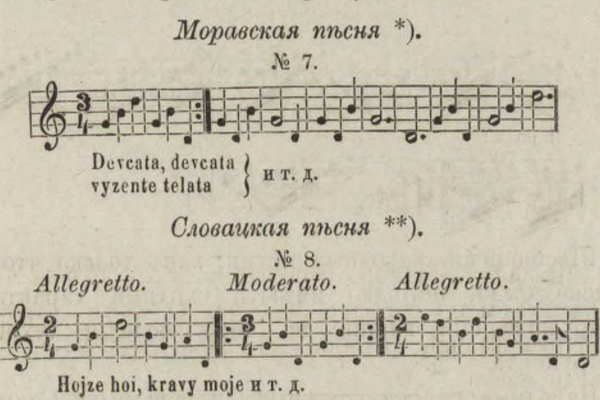


Не только объемъ мелодіи и звукорядъ, лежащій въ основаніи ея, но и стиль ея нерѣдко обусловливается

*) Ср. A. Berggreen. Finske folkesange og melodier. 1868. №№ 1—4.

**) Всѣ приведенныя финскія мелодіи заимствованы изъ статьи: C. F. Weitzmann. Volksmelodien: II. Finnen, въ „Neue Zeitschrift für Musik“. 1851. №№ 20—22.
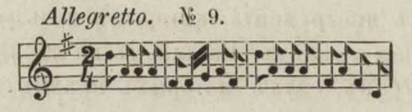
характеромъ инструмента, которымъ пользуется народный пѣвецъ-музыкантъ. Взглянемъ на пѣсни пастуховъ разныхъ странъ, слухъ которыхъ привыкаетъ къ звукамъ пастушьяго рожка, издающаго такъ называемые „натуральные“ тоны, напр. при строѣ do: $\overline{\text{do}}$ $\overline{\text{sol}}$ $\overline{\overline{\text{do}}}$ $\overline{\overline{\text{mi}}}$ $\overline{\overline{\text{sol}}}$, словомъ, по нашимъ понятіямъ,—интервалы разбитаго трезвучія соотвѣтствующаго основнаго тона (do). Въ пастушескихъ пѣсенныхъ мелодіяхъ Мораванъ и Словаковъ, въ отличіе отъ прочихъ ихъ напѣвовъ, представляющихъ преимущественно мелодическіе ходы ступенями безъ пространныхъ скачковъ, — характеръ мелодій пастушьяго рожка оставилъ неизгладимый слѣдъ: въ нихъ преобладаютъ—несомнѣнно навѣянныя рядомъ натуральныхъ тоновъ духоваго инструмента — скачки по интерваламъ разбитаго трезвучія, напр.



Въ нѣкоторыхъ другихъ пастушескихъ пѣсняхъ Словаковъ тотъ же характеръ проявляется только мѣстами или въ первой ихъ половинѣ, или во второй, между тѣмъ какъ въ остальной половинѣ преобладаетъ уже обычный ходъ мелодіи по ступенямъ, напр. первая половина пѣсни:

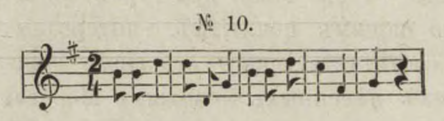
*) Susil. Moravské národné písné 1872. № 718.
**) Slovenské spevy (vyd. priat. slov. sp.) 1880—1881. № 74.

Allegretto. № 9.
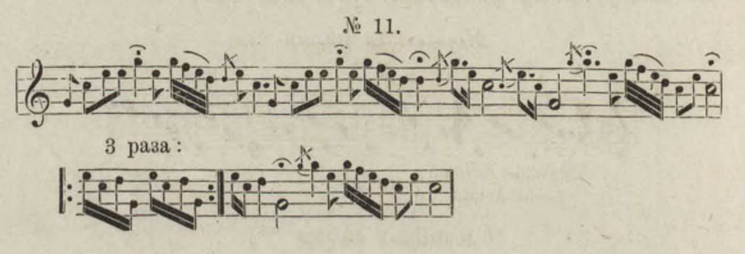


Вторая половина другой пѣсни *):

№ 10.



Швейцарскіе пастухи нерѣдко поютъ свои пѣсни въ унисонъ съ альпійскимъ рогомъ, что разумѣется отзывается и на стилѣ прочихъ ихъ напѣвовъ. Знаменитый скрипачъ Віотти въ молодости своей записалъ слѣдующую, слышанную имъ въ Альпахъ, пѣсню, исполненную голосомъ и на альпійскомъ рогѣ (Alphorn) въ унисонъ **):

№ 11.



Швейцарскія народныя пѣсни, какъ только что замѣчено было, нерѣдко имѣютъ сходный характеръ, обнаруживающій вліяніе на нихъ мелодій духоваго инструмента ***).
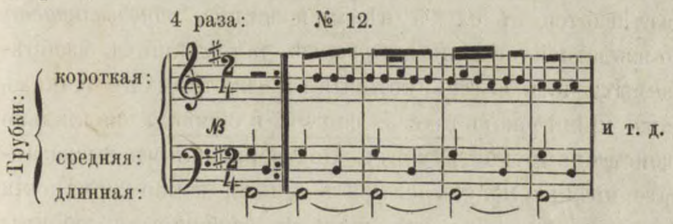
Народныя пляски у южныхъ и западныхъ Славянъ нерѣдко происходятъ подъ звукъ гайды (волынки). Средняя трубка названнаго инструмента при этомъ обыкновенно издаетъ безпрерывно перемежающіеся два единственно возможные на ней тона въ интервалѣ кварты,

*) Тамъ же: №№ 210, 462.
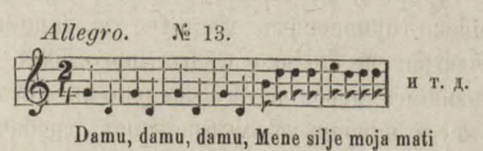
**) G. Tarenne. Recherches sur les ranz des vaches. 1813. p. 61.

***) Cp. Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volkslieder. 1818. S. 11 и др.
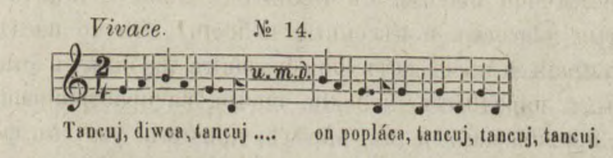
между тѣмъ какъ длинная трубка держитъ педаль, а короткая служитъ для исполненія плясовой мелодіи, напр. *)



Эти двѣ ноты въ интервалѣ кварты (NB) очень характеристичны и сильно запечатлѣваются въ слухѣ пляшущихъ и поющихъ. Отсюда въ плясовыхъ пѣсняхъ, иногда эти двѣ ноты входятъ въ составъ напѣва, напр. въ слѣдующей сербо-хорватской пѣснѣ упомянутая фигура составляетъ начало напѣва: **)



а въ слѣдующей словацкой пѣснѣ той же фигурой заключается вторая часть напѣва: ***)



И такъ очевидно, что первобытный пѣвецъ, построивъ себѣ музыкальное орудіе, хотя бы первоначально лишь для воспроизведенія на немъ изобрѣтеннаго имъ напѣва, *становится* невольнс *въ подчиненное отношеніе къ своему*

*) F. S. Kuhac. Opis i poviest narodni glasbala Jugoslovjena. 1879. II, 57.
**) Тамъ же: II, 56.
***) Slovenské spevy. № 377.

*

инструменту, если звуки послѣдняго постоянные, какъ напр. у духовыхъ инструментовъ. Постоянный, неизмѣнный *звукорядъ музыкальнаго орудія* невольно запечатлѣвается въ слухѣ пѣвца и затѣмъ *обусловливаетъ* до извѣстной степени и *звукорядъ* дальнѣйшихъ изобрѣтаемыхъ имъ *пѣсень*, которыя въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже принимаютъ въ себя фигуры и обороты, спеціально свойственные инструменту. Подтвержденіемъ высказаннаго мнѣнія могутъ служить многія южно-германскія народныя мелодіи: изъ нихъ въ особенности любимы народомъ пѣсни двуголосныя, вращающіяся въ самыхъ простыхъ гармоніяхъ тоники, доминанты и субдоминанты и носящія характеръ дуэтовъ (въ пѣсенной формѣ) для духовыхъ инструментовъ. Объясненіе такому явленію даетъ Дитфуртъ *), указывающій на то, что въ Саксоніи, Турингіи, Франконіи, Баваріи, Тироли и многихъ Австрійско-германскихъ мѣстахъ съ давняго времени встрѣчаются не только цѣлыя поколѣнія, спеціально занимающіяся игрой на музыкальныхъ инструментахъ, но и масса народныхъ музыкантовъ, трубачей, башенныхъ и городскихъ музыкантовъ, которые, не обладая высшими музыкальными познаніями, тѣмъ не менѣе достаточно знакомы съ техникой, чтобы сочинять простыя плясовыя и пѣсенныя мелодіи. Эти то послѣдніе музыканты и слагаютъ, по образцамъ любимыхъ старинныхъ народныхъ мелодій, новыя, распространяющіяся и прививающіяся въ народѣ, притомъ уже въ формѣ двуголоснаго сложенія, въ стилѣ простой гармонической инструментальной музыки, на которой воспитался ихъ слухъ. Разумѣется, пѣсни эти основаны исключительно на системѣ мажора и минора.—Кромѣ того на рисунокъ мелодіи имѣетъ иногда вліяніе и природная обстановка пѣвца: такъ напр. музыкальная фантазія жителей гор-

*) F. W. v. Ditfurth. Fränkische Volkslieder. II, S. xxi, xxviii.

ныхъ странъ, по большей части скотоводовъ, не только подчиняется звукоряду и стилю употребляемыхъ пастухами музыкальныхъ орудій: рожка, волынки и т. п., но и природному явленію раскатовъ голоса, отражаемаго горами (эхо). Этому вліянію, кажется, можно приписать возникновеніе въ пѣсняхъ именно горныхъ жителей (Тирольцевъ, Штирійцевъ и др.) особенныхъ голосовыхъ фигуръ (Jodel), широко раскидывающихся и какъ бы раскатывающихся по интерваламъ аккордовъ тоники и доминанты, обыкновенно примѣняемыхъ въ видѣ припѣва въ концѣ каждой строфы пѣсни. Интересны также вызванныя природной обстановкой короткія поперемѣнныя пѣсни, которыя поютъ въ Моравіи работники и работницы, перекликаясь ими черезъ долины, съ горы на гору, съ поля на поле, во время работъ или пастбы скота *). Совершенную противуположность къ этимъ коротенькимъ пѣсенькамъ представляютъ русскія „протяжныя“ пѣсни, въ пространныхъ, заунывныхъ мелодіяхъ которыхъ явно отразились безконечная ширь и гладь нашихъ полей и степей, „широкое раздолье“ нашихъ могучихъ рѣкъ.

III.

Октава. — Натуральные тоны духовыхъ инструментовъ, какъ естественные устои гаммы. — Разнообразіе звукорядовъ у дикихъ народовъ.
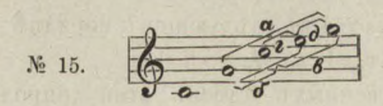
Естественнымъ предѣломъ приблизительнаго средняго объема мелодіи, т. е. протяженія отъ низшей до высшей ея ноты, служитъ природный объемъ средняго человѣческаго голоса, который свободно, съ легкостью, вращается въ границахъ *октавы*. Во многихъ случаяхъ

*) О такихъ пѣсняхъ сообщилъ мнѣ редакторъ журнала „**Matica Moravska**“, проф. **Bartos** въ Брнѣ.

протяженіе болѣе древнихъ народныхъ мелодій даже не достигаетъ объема октавы. Кромѣ того, во всѣхъ случаяхъ, когда поютъ ту же мелодію вмѣстѣ мужскіе и женскіе или дѣтскіе голоса, опять на основаніи естественнаго закона, по которому женскіе и дѣтскіе голоса выше мужскихъ, совмѣстное ихъ пѣніе происходитъ на разстояніи октавы, дающей полнѣйшій консонансъ, мало отличающійся на слухъ отъ унисона, по той простой причинѣ, что на каждое колебаніе тона примы приходится ровно два колебанія тона октавы, и это правильное удвоеніе почти не ощущается слушателемъ, какъ два различные тона. Пѣніе въ октаву извѣстно было издревле всюду, гдѣ только пѣли смѣшаннымъ хоромъ, т. е. состоящимъ изъ совокупности мужскихъ и женскихъ (или дѣтскихъ) голосовъ. Отсюда, избравъ извѣстный тонъ, какъ исходную точку (приму), и достигнувъ его октавы, пѣвецъ становился на соотвѣтствующую приму въ области женскаго голоса и, если онъ продолжалъ еще далѣе свое восхожденіе по тоновой лѣстницѣ, то таковое являлось лишь *повтореніемъ* пройденнаго уже раньше пути, но только въ области женскаго голоса, или, по нашему выраженію, — въ верхней октавѣ. Мы увидимъ ниже, что октавная система, основанная на изложенномъ естественномъ законѣ, извѣстна была съ древнѣйшихъ временъ теоретикамъ, приводившимъ къ сознанію, объяснявшимъ и упорядочивавшимъ результаты, добытые путемъ безотчетнаго опыта народными пѣвцами и музыкантами-натуралистами. Такимъ образомъ интервалы примы и октавы становятся, помимо всякихъ исчисленій и умствованій, самымъ естественнымъ образомъ, какъ бы столбами, устоями, ограничивающими сравнительно уже болѣе тѣсную область изъ безпредѣльнаго міра звуковъ, которыми можетъ пользоваться пѣснеслагатель. Внѣ этихъ столбовъ, и вверхъ и внизъ, какіе бы интервалы ни встрѣтились, они суть

ничто иное, какъ лишь повтореніе въ высшей или низшей октавѣ того же содержанія, которое замкнуто между данной примой и ея октавой. Внутри же этихъ интерваловъ, какъ ни ограниченною можетъ показаться эта сравнительно невеликая область, еще возможно опять безконечное разнообразіе взаимныхъ отношеній интерваловъ, возможно построеніе безконечно разнообразныхъ звукорядовъ.

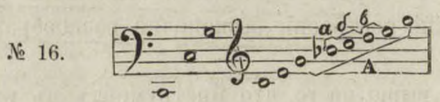
Я указалъ выше на то, что инструментъ въ рукахъ пѣвца способенъ фиксировать изобрѣтенную имъ пѣсенную мелодію и тѣмъ вліять на установленіе въ пѣвческой практикѣ извѣстнаго звукоряда. Но и въ такомъ случаѣ, чѣмъ будетъ руководствоваться народный пѣвецъ при первоначальномъ изобрѣтеніи мелодіи? Всякій интервалъ, будь онъ больше или меньше принятой въ новѣйшее время единицы—цѣлаго тона, можетъ быть воспроизведенъ на трубочкѣ, пластинкѣ, струнѣ; возможны безчисленныя градаціи музыкальныхъ ступеней, какъ въ сторону интерваловъ бо̀льшихъ, такъ и въ сторону интерваловъ меньшихъ, чѣмъ нашъ цѣлый тонъ. Итакъ повторяю, что даже въ сравнительно узкихъ границахъ естественно и прочно отграниченной октавы возможны безконечныя варіаціи звукорядовъ. Но и въ эту шаткую область всевозможныхъ родовъ и видовъ звукорядовъ можетъ внести прочный порядокъ и устойчивость постоянная, не подвергающаяся колебаніямъ, основанная на естественныхъ законахъ, скала такъ называемыхъ натуральныхъ тоновъ народнаго инструмента—пастушескаго рожка:

№ 15. 

въ границахъ одной октавы $\overline{\text{sol}}$—$\overline{\overline{\text{sol}}}$, твердо и непоколебимо устанавливающей интервалы, извѣстные подъ

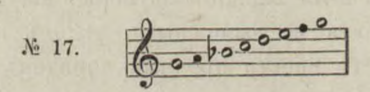
названіями: октавы (а), кварты (б), квинты (в), большой терціи (г), малой терціи (д) и большой сексты (е). Мало того, изъ трубы или рога (валторны, охотничьяго рожка) съ легкостью могутъ быть извлекаемы въ предѣлахъ той же октавы sol—sol еще и другіе, натуральные же тоны:

№ 16.



наполняющіе промежутки между указанными, образуя опять непоколебимо и твердо основанные на природномъ явленіи интервалы большой секунды (а, б, в). Такимъ образомъ сама природа установила звукорядъ, въ которомъ въ предѣлахъ октавы А недостаетъ только промежуточныхъ тоновъ между терціями sol—si bémol и mi—sol. Эти промежутки нетрудно пополнить тономъ, который бы находился или къ нижнему или къ верхнему тону данныхъ терцій въ отношеніи существующаго уже въ природѣ интервала большой секунды, и тогда получится извѣстный намъ восьмитоновой звукорядъ, верхній тонъ котораго представляетъ повтореніе нижняго въ высшей октавѣ:

№ 17.



Гамма эта представляетъ звукорядъ, соотвѣтствующій, по взаимному отношенію входящихъ въ него тоновъ, звукоряду 1-го или такъ называемаго дорійскаго церковнаго лада, въ которомъ интервалы въ восходящемъ направленіи чередуются въ слѣдующемъ порядкѣ: 1 тонъ, ½ тона, 1 т., 1 т., 1 т., ½ т. и 1 т.

Этихъ естественныхъ устоевъ, этой природной, состоящей изъ натуральныхъ тоновъ трубы или рога гаммы, этого наилучшаго мѣрила и регулятора при установленіи

взаимныхъ отношеній интерваловъ гаммы, которыми въ полной мѣрѣ пользуется музыкальное искусство европейскихъ народовъ, — лишены дикіе, первобытные народы, лишены были и народы древнѣйшей цивилизаціи, такъ какъ у тѣхъ и другихъ главнѣйшими музыкальными орудіями служили и служатъ тростниковыя трубочки, издающія одинъ только тонъ, или такія же трубочки, снабженныя отверстіями, издающія соотвѣтственно тому нѣсколько тоновъ; но эти послѣдніе не суть натуральные тоны, а находятся въ полной зависимости отъ мѣста, гдѣ вырѣзаны отверстія, т. е. отъ произвола строителя орудія, и потому естественной, нормальной высоты, какъ натуральные тоны трубы или рога, не имѣютъ. Струнные инструменты еще менѣе даютъ опоры при установленіи гаммы, такъ какъ струна, по желанію играющаго, можетъ удлинняться, или укорачиваться, сильнѣе или слабѣе натягиваться, сообразно чему измѣняется и высота издаваемаго ею тона. То же самое относится и къ инструментамъ, состоящимъ изъ ряда извѣстнымъ образомъ настроенныхъ пластинокъ: строй ихъ находится въ полной зависимости отъ строителя инструмента, по произволу могущаго повышать или понижать тонъ каждой пластинки, давая ей меньшую или бо̀льшую величину. Трубы, или вѣрнѣе раковины, употреблявшіяся у приморскихъ народовъ древнѣйшей цивилизаціи *), и даже настоящія трубы, въ позднѣйшія времена, служили преимущест-

*) Труба въ древне-индійской поэмѣ Ramajana называется „Çankha“ т. е. раковина. Въ приморскихъ областяхъ Остъ-Индіи, по словамъ Crawford'a, издавшаго въ 1792 году описаніе индійскихъ нравовъ, находится въ употребленіи труба, сдѣланная изъ раковины, именуемая Çankha. Воспоминаніе объ употребленіи въ древности раковинъ въ качествѣ трубъ отразилось и въ сказаніи Грековъ, по которому тритоны извлекали глухіе звуки изъ раковинъ. Вакхъ, отправляясь завоевывать Индію, по словамъ Нонна, созывалъ своихъ сатировъ и вакхантовъ звукомъ раковины. Ср. A. W. Ambros. Gesch. d. Mus. I, S. 45, 77 — F. Fétis. Hist. gén. de la mus. III, p. 302.

венно для военныхъ цѣлей и не могли у древнѣйшихъ народовъ имѣть вліяніе на строй звукорядовъ народныхъ пѣсенныхъ мелодій.

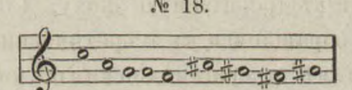
Изъ вышесказаннаго мы можемъ a priori заключить, что, по наибольшему вѣроятію, *звукоряды* какъ нынѣшнихъ *дикарей*, не подвергнувшихся еще вліянію европейской гаммы (посредствомъ пріобрѣтенія какихъ либо европейскихъ музыкальныхъ орудій или подражаній имъ), такъ и *звукоряды древнихъ народовъ будутъ отличаться отъ нашей европейской*, нормальной для нынѣшняго времени, мажорной или минорной *гаммы*. Въ этомъ отношеніи возможны слѣдующія предположенія: 1) по отношенію къ протяженію своему, звукоряды могутъ или выполнять октаву, или невыполнять ея, т. е. ограничиваться болѣе узкими предѣлами; 2) по отношенію ко взаимнымъ отношеніямъ интерваловъ, звукоряды дикихъ и древнихъ народовъ, сравнительно съ нашею діатоническою гаммою, могутъ представлять интервалы или болѣе широкіе (напр. въ $1\frac{1}{2}$, 2 тона и т. п.), или хотя приблительно сходные съ интервалами нашей гаммы, и наконецъ, болѣе тѣсные, чѣмъ нашъ тонъ и полутонъ, напр. $\frac{1}{4}$ или $\frac{1}{3}$ тона и т. п. Мы увидимъ, что всѣ поименованные случаи встрѣчаются въ дѣйствительности въ гаммахъ разныхъ народовъ, изъ чего и можно заключить, что немало распространенное мнѣніе о естественности и нормальности нашей діатонической гаммы для всего будто бы человѣчества находитъ себѣ лишь условное оправданіе въ примѣненіи только къ музыкѣ европейской.

Наблюденія путешественниковъ, странствовавшихъ по отдаленнымъ жилищамъ дикихъ народовъ, и привезенные ими оттуда инструменты подтверждаютъ мое предположеніе. Форкель *) свидѣтельствуетъ, что интер-

*) Forkel. Geschichte der Musik. I, S. 337.

валы *звукорядовъ всѣхъ полуцивилизованныхъ народовъ* (слѣдовательно тѣмъ болѣе дикарей, вовсе не тронутыхъ цивилизаціей) *не могутъ быть обозначены европейскими нотными знаками* и что примѣры мелодій напр. жителей южныхъ острововъ, сообщенные нѣкоторыми путешественниками, по увѣренію послѣднихъ, выражаютъ въ нашихъ нотахъ только приблизительно то, что въ дѣйствительности издается гортанями и инструментами этихъ народовъ. Мы видѣли выше (стр. 21), что народные напѣвы въ швейцарскихъ горахъ и даже въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Германіи, напр. Вестфаліи, не могутъ быть отнесены къ нашей гаммѣ и не могутъ быть изображены нашими нотами; они очевидно сохранились, переходя по преданію, въ теченіи многихъ вѣковъ, отъ одного поколѣнія къ другому, не утративъ первобытнаго своего склада. О составѣ звукорядовъ дикарей можемъ судить по ихъ духовымъ инструментамъ. Такъ бамбуковая флейта, привезенная съ Сандвичевыхъ острововъ и снабженная тремя дырочками, издаетъ слѣдующіе четыре интервала: fa, fa-dièse, sol-dièse и la. Одинъ изъ упомянутыхъ выше (стр. 30) инструментовъ съ острововъ Дружбы, состоитъ изъ трубочекъ, настроенныхъ такъ:

№ 18.



Звукорядъ, на которомъ зиждется данная мелодія, сводится, слѣдовательно, къ хроматической гаммѣ отъ fa до la-dièse, съ присовокупленіемъ къ ней заключительнаго тона do. Насколько чистъ въ нашемъ смыслѣ слова строй этихъ трубокъ, а равно и интерваловъ предыдущей флейты, не указано въ описаніяхъ этихъ инструментовъ; относительно же инструментовъ острова Танна, состоящихъ изъ подобныхъ вышеназванныхъ

связокъ трубочекъ и звукорядъ которыхъ выполняетъ цѣлую октаву, имѣемъ прямое указаніе, что *трубочки настроены нечисто*, другими словами *невполнѣ совпадаютъ* со строемъ нашего октавнаго звукоряда *). Прибавлю еще, что, по свидѣтельству Вейтцмана, и тоны финской кантелы (sol, la, si-bémol, do, ré) невполнѣ соотвѣтствуютъ тѣмъ же тонамъ нашей гаммы, а именно si-bémol звучитъ на кантелѣ обыкновенно немного ниже, чѣмъ таже нота у насъ **). Все это подтверждаетъ высказанное мною предположеніе, что строи звукорядовъ дикарей не соотвѣтствуютъ европейской гаммѣ, представляя ряды тоновъ, замкнутые въ разныхъ границахъ: то кварты, то квинты, то октавы, и только приближающіеся то къ нашимъ діатоническимъ, то къ нашимъ хроматическимъ интерваламъ, но несовпадающіе въ точности ни съ тѣми, ни съ другими. Еще рельефнѣе выступаетъ разница въ составѣ звукорядовъ древнихъ цивилизованныхъ народовъ, системы тоновъ которыхъ изложены въ подробности въ теоретическихъ сочиненіяхъ древнихъ авторовъ.

Весьма интересно было бы узнать, каковы въ дѣйствительности были строи звукорядовъ, лежавшихъ въ основаніи народныхъ напѣвовъ арійскаго (индоевропейскаго) племени въ древнѣйшую эпоху. Для разъясненія этого вопроса обращаемся къ теоретическимъ музыкальнымъ трактатамъ древне-индійскимъ, которые, послѣ всего вышеизложеннаго, могутъ дать намъ немало интересныхъ и цѣнныхъ указаній.

---

*) A. W. Ambros. Gesch. der Mus. I, S. 9.

**) Volks-melod. II. Finnen. Neue Zeitschr. f. Mus. 1851, № 22, S. 232.

IV.

Основы древне-индійской музыкальной теоріи.— Неполныя гаммы.
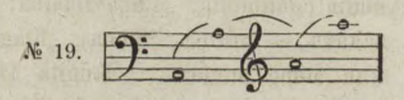
Здѣсь, разумѣется, не можетъ быть рѣчи о подробномъ разсмотрѣніи музыкальной теоріи, изложенной древне-индійскими авторами, тѣмъ болѣе, что большинство древне-индійскихъ музыкальныхъ трактатовъ еще не переведены на европейскіе языки и еще ожидаютъ разработки. Я остановлюсь лишь на главныхъ данныхъ теоріи музыки древнихъ индусовъ, слѣдуя преимущественно статьѣ объ этомъ предметѣ англійскаго ученаго W. Jones, имѣвшаго въ рукахъ нѣкоторые изъ древне-индійскихъ, написанныхъ на санскритскомъ языкѣ, теоретическихъ трактатовъ. Между такими трактатами занимаютъ видное мѣсто слѣдующія сочиненія: „Râgavibôdha“ (ученіе омузыкальныхъ ладахъ, — авторъ: Soma), „Râgârnava“ (море страстей или море ладовъ), „Sângita Darpana“ (зеркало музыки), „Sângita Narayana“ и др. *) Замѣчательно, что въ главнѣйшемъ основаніи своемъ строеніе древне-индійскаго полнаго звукоряда болѣе или менѣе совпадаетъ съ составомъ нашей діатонической гаммы, хотя въ дальнѣйшемъ развитіи своемъ система индійскихъ ладовъ значительно разнится отъ нашей. Древне-индійская гамма основана на *октавной системѣ*, какъ наша, т. е. звукорядъ данной октавы буквально повторяется въ сосѣдней высшей или низшей октавѣ. Въ предѣлахъ октавы лежатъ *семь* самостоятельныхъ *сте-*

---

*) Изложенныя ниже главныя основы индійской теоріи заимствованы изъ слѣдующихъ сочиненій: W. Jones. On the musical modes of the Hindus. въ Asiatic Researches of the soc. instit. in Bengal. 1807. III. p. 55 sqq. (главнѣйшій источникъ).— Таже статья въ нѣмецкомъ переводѣ съ примѣчаніями и прибавленіями переводчика: W. Jones. Ueb. die Musik der Indier, übers. v. F. H. v. Dalberg. 1802.— F. Fétis. Hist. gén. de la musique. II, p. 185 et suiv.— W. Ambros. Gesch. der Mus. I, S. 47 ff.

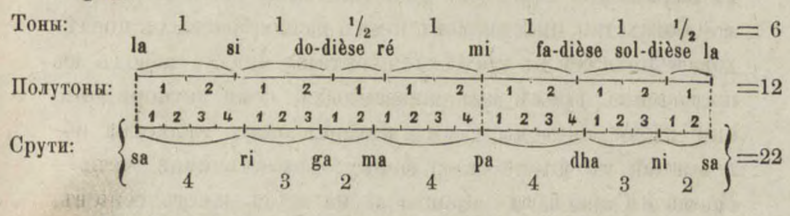
пеней тоновъ или *интерваловъ*, а восьмой, совпадающій съ октавой отъ первой ступени (примы), начинаетъ собою подобный же, новый семитонный или семиступенный звукорядъ въ слѣдующей высшей октавѣ.

Живая фантазія древнихъ Индійцевъ облекла ученіе о музыкальныхъ тонахъ и звукорядахъ въ миѳическую форму. Представителемъ чистаго звука называется эѳиръ, олицетвореніемъ семи тоновъ гаммы служатъ семь нимфъ (Swaras), носящія названія: Sârdja, Richâlba, Gandhâra, Madyâhna, Panchama, Dhaivata и Nichada. Начальные слоги этихъ именъ—sa, ri, ga, ma, pa, dha и ni служили (какъ наши: do, ré, mi и т. д.) къ обозначенію вышеупомянутыхъ семи тоновъ, изъ которыхъ слагался основной звукорядъ, повторявшійся три раза на протяженіи трехъ октавъ отъ La до la:

№ 19. 

При ближайшемъ сличеніи этой основной скалы съ нашей мажорной гаммой замѣчаемъ, что только прима (la), квинта (mi) и октава (la) въ каждой изъ названныхъ трехъ октавъ точно совпадаютъ съ нашимъ la, mi и la, всѣ же остальные, промежуточные, тоны имѣютъ высоту, лишь приблизительно сходную съ нотами нашей гаммы la-majeur. Это обусловливается тѣмъ, что наша октава заключаетъ въ себѣ въ совокупности 6 цѣлыхъ тоновъ или 12 полутоновъ, и составляющіе мажорную гамму интервалы выражаются слѣдующей формулой: 1 тонъ, 1 т., 1/2 т., 1 т., 1 т., 1 т., 1/2 т., между тѣмъ какъ древне-индійская октава дѣлилась не на 6 цѣлыхъ тоновъ или 12 полутоновъ, а на 22 частицы, называемыя *срути* (или *струти*), и послѣдовательность промежутковъ между нотами sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, sa выражалась теоретиками слѣдующими цифрами: 4/22,

$^3/_{22}$, $^2/_{22}$, $^4/_{22}$, $^4/_{22}$, $^3/_{22}$, $^2/_{22}$. Это наглядно можетъ быть выражено слѣдующей сравнительной таблицей, гдѣ дѣленія верхней линіи изображаютъ взаимное отношеніе интерваловъ нашей мажорной гаммы, а нижней — взаимное отношеніе интерваловъ основнаго древне-индійскаго звукоряда:



Приблизительное понятіе о впечатлѣніи такого древняго звукоряда, въ которомъ только тоника, квинта и октава точно совпадаютъ съ тѣми же интервалами нашей мажорной гаммы, можно получить, перестроивъ напр. на фортепіано, въ какой нибудь изъ октавъ отъ la до la соотвѣтствующіе интервалы гаммы la-majeur, а именно: понизивъ немного тоны do-dièse, ré и sol-dièse и повысивъ немного si и fa-dièse.

Начиная съ каждаго изъ тоновъ— sa, ri, ga и т. д., по свидѣтельству автора книги Sângita Narayâna, строились *семь* октавныхъ рядовъ, гаммъ или ладовъ, напр.

1. sa ri ga ma pa dha ni sa.
2. ri ga ma pa dha ni sa ri.
3. ga ma pa dha ni sa ri ga

и т. д.

Словомъ, здѣсь находимъ принципъ, легшій въ основаніе построенія такъ называемыхъ октавныхъ рядовъ древнегреческой теоріи, а равно и европейскихъ средневѣковыхъ церковныхъ ладовъ. Таковъ былъ одинъ изъ принциповъ древне-индійской теоріи музыки. Но имъ далеко неисчерпывается музыкальная практика Индійцевъ.

Я обратилъ уже раньше вниманіе на безпредѣльный просторъ для фантазіи человѣка въ области изобрѣтенія

звукорядовъ, даже въ узкихъ, на первый взглядъ, границахъ октавы. Идея эта даже выразилась въ названіи одной изъ вышеупомянутыхъ древне-индійскихъ музыкально-теоретическихъ книгъ, озаглавленной: „Море ладовъ“ или „море страстей“, т. е. ладовъ, служащихъ къ выраженію страстей. Дѣйствительно это неисчерпаемое богатство интерваловъ и ихъ разнообразныхъ послѣдовательностей въ предѣлахъ октавы подало поводъ къ построенію, кромѣ вышеназванныхъ семи звукорядовъ, еще цѣлой системы гаммъ, которая опять является облеченной въ миѳическую форму: божественная чета— Брама и Сарасвати—произвела на свѣтъ шесть геніевъ, называемыхъ Râgas, представителей главнѣйшихъ страстей и выражающихъ эти страсти ладовъ. Эти Râgas въ свою очередь сочетаются каждый съ пятью музыкальными нимфами, Râginis, представительницами ладовъ, выражающихъ второстепенныя страсти. Отъ сочетанія Râgas и Râginis произошли на свѣтъ безчисленныя чада—производные лады,—подобно волнамъ морскимъ могущія умножаться до безконечности. Переводя это миѳологическое повѣствованіе на прозаическій языкъ музыкальной теоріи, получаемъ слѣдующую картину: существовала система изъ шести главныхъ ладовъ (= Râgas); каждый изъ этихъ ладовъ стоялъ во главѣ другихъ пяти второстепенныхъ ладовъ (= Râginis), изъ чего произошла система въ 36 ладовъ. На основаніи этихъ 36 ладовъ строились безчисленныя мелодіи (плоды сочетанія Râgas и Râginis), принимавшіяся за производные лады, числу которыхъ небыло конца.

Всѣ эти 36 ладовъ основывались на той же лѣстницѣ тоновъ, какъ и приведенные выше (стр. 47) семь ладовъ, но отличались какъ отъ нихъ, такъ и между собой, введенными въ нихъ повышеніями или пониженіями на одинъ „срути“ нѣкоторыхъ интерваловъ или выпущеніемъ одного или двухъ интерваловъ. Словомъ,

эта вторая система древне-индійскихъ ладовъ обнаруживаетъ совершенно *новые принципы*, проведенные какъ черезъ главные, такъ и черезъ второстепенные лады. Относительно способа примѣненія этихъ повышеній и пониженій, а равно и выпусканія тоновъ въ гаммахъ, существуетъ немалое разногласіе въ сочиненіяхъ древне-индійскихъ писателей. Взглянемъ на звукоряды главныхъ шести ладовъ, какъ они изложены въ главнѣйшемъ трактатѣ—Râgavibôdha. Невыписанные въ этомъ сочиненіи лады пополнены изъ книги „Narayan“:
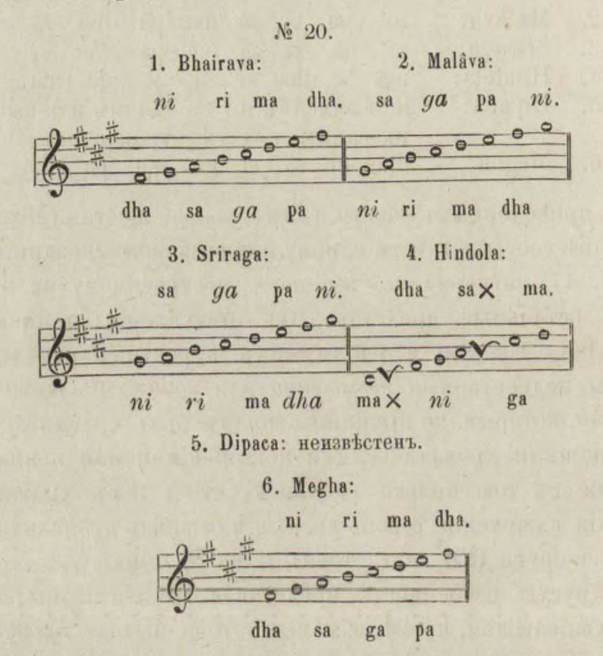
1.	Bhairava:	dha	*ni*	sa	ri	*ga*	ma	pa	dha.
2.	Malâva:	*ni*	sa	ri	*ga*	ma	pa	dha	*ni.*
3.	Sriraga:	*ni*	sa	*ri*	*ga*	ma	pa	*dha*	*ni.*
4.	Hindola:	ma	×	dha	*ni*	sa	×	ga	ma.
5.	Dipaca:	не выписанъ ни въ одномъ изъ вышеназванныхъ двухъ трактатовъ *).							
6.	Megha:	dha	ni	sa	ri	ga	ma	pa	dha.

Изъ приведенныхъ шести гаммъ только шестая (Megha) вполнѣ соотвѣтствуетъ одному изъ вышепоименованныхъ (стр. 47) звукорядовъ, именно — построенному на dha. Всѣ остальныя представляютъ отступленія: а именно въ 1-й, 2-й, 3-й и 4-й гаммахъ курсивомъ означены ноты, подвергаемыя *повышенію* или *пониженію на одинъ срути*, которыя, по принципу, могутъ быть сравниваемы съ нашими хроматическими повышеніями или пониженіями, съ тою только разницею, что у насъ хроматическія сдвиженія тоновъ вверхъ или внизъ происходятъ не на срути ($^1/_{22}$ часть тона), а на $^1/_2$ тона.

Другую особенность представляетъ 4-я гамма, обнаруживающая, кромѣ измѣненія тона ni, еще *пропускъ двухъ интерваловъ въ октавномъ звукорядѣ*, т. е. на соотвѣтствующихъ мѣстахъ, отмѣченныхъ знакомъ ×,

*) W. Jones. On the mus. modes of the Hindus. У Дальберга и слѣдовавшаго ему Фетиса подъ именемъ „Dipaca“ выписана второстепенная гамма, названная Джонсомъ „Desi“.

промежутки или широкіе интервалы, соотвѣтствующіе приблизительно нашей терціи. Принимая во вниманіе приведенную выше (стр. 47) таблицу сравнительной высоты интерваловъ нашей гаммы la-majeur и основной древне-индійской гаммы sa, ri, ga и т. д., можемъ только что упомянутые шесть, или вѣрнѣе—пять, главныхъ гаммъ выписать нотами нашей системы, причемъ, разумѣется, получится только приблизительное обозначеніе интерваловъ, кромѣ sa и pa, въ точности совпадающихъ съ нашими тонами la и mi. Названные лады выразятся въ нотахъ приблизительно такъ:



Я упомянулъ выше о томъ, что каждый изъ шести только что выписанныхъ главныхъ ладовъ или гаммъ стоитъ во главѣ пяти второстепенныхъ ладовъ, откуда получалось шесть серій ладовъ, по шести въ каждой серіи (по 1 главному и 5 второстепеннымъ ладамъ),

или всего 36 ладовъ. Обозрѣвая составъ второстепенныхъ 30 ладовъ, замѣчаемъ въ нихъ проявленіе тѣхъ же основныхъ трехъ принциповъ: а) послѣдовательности тоновъ основнаго звукоряда (sa, ri, ga и т. д., начиная съ разныхъ тоновъ этого звукоряда) въ неизмѣненномъ, естественномъ видѣ интерваловъ, б) примѣненіе повышеній и повышеній нѣкоторыхъ изъ интерваловъ на одинъ срути и в) выпусканіе одного или двухъ интерваловъ изъ восьмитоноваго звукоряда.

Для моей спеціальной цѣли нѣтъ нужды подвергать разсмотрѣнію всѣ эти разнообразные лады. Ограничиваюсь пока выводомъ заключенія изъ приведенныхъ данныхъ, на сколько все вышеизложенное можетъ служить къ разъясненію вопроса о составѣ гаммы древне-индійской народной музыки. Теорія музыки, система ладовъ — все это твореніе рукъ музыкальныхъ спеціалистовъ, дѣятельность которыхъ заключается въ приведеніи къ сознанію музыкальнаго матеріала, выработаннаго опытомъ, безсознательною практикою народа, въ расположеніи въ систему этого матеріала, въ дальнѣйшемъ развитіи этой системы, обогащеніи ея новыми формами, новыми комбинаціями: тамъ, гдѣ, какъ въ музыкально-художественной практикѣ древнихъ народовъ, вся область художественнаго творчества исчерпывалась *мелодіей* (въ отличіе отъ новѣйшей музыки, углубляющейся, кромѣ мелодіи, въ безконечно разнообразныя комбинаціи гармоническихъ и контрапунктическихъ сочетаній музыкальныхъ звуковъ), естественною является спеціализація до безконечности законовъ разнообразныхъ мелодическихъ послѣдованій; тамъ, кромѣ до мелочности разработанной, сложной ритмики, прибѣгаютъ съ одной стороны къ систематическому выпусканію извѣстныхъ тоновъ звукорядовъ, а съ другой—къ указанному расцвѣчиванію (хроматизаціи) отдѣльныхъ интерваловъ посредствомъ повышеній или пониженій
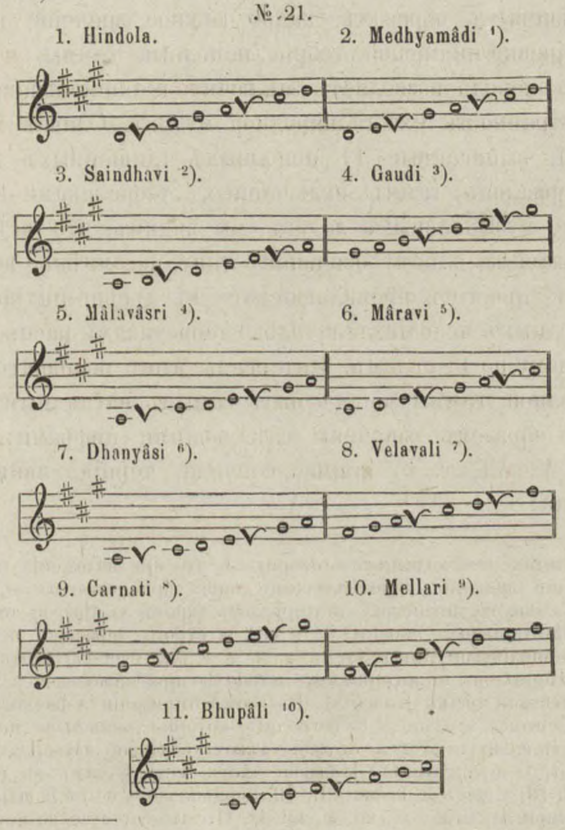
*

ихъ на мельчайшія ступени (срути). Въ послѣднемъ отношеніи развивается теоретически свойственная вообще народамъ южной и юго-западной Азіи отъ природы склонность къ примѣненію въ пѣніи и инструментальной музыкѣ мельчайшихъ интерваловъ, неупотребляемыхъ большинствомъ европейскихъ народовъ и даже не могущихъ быть переданными нашими нотными знаками. Народъ, разумѣется, не причастенъ къ изощреннымъ, тонкимъ спекуляціямъ теоретиковъ-спеціалистовъ, но послѣдніе, какъ мною замѣчено уже выше, очевидно основывали эти свои спекуляціи на матеріалѣ, выработанномъ путемъ опыта народною практикою. Вѣскимъ доказательствомъ тому можетъ служить и то обстоятельство, что древнія музыкальныя традиціи до сихъ поръ еще проявляются въ народной пѣсенной и инструментальной мелодіи Индійцевъ, въ которой ясно отличаемъ проявленіе вышеназванныхъ трехъ принциповъ: мы встрѣчаемъ 1) мелодіи, приблизительно соотвѣтствующія діатоническимъ мелодіямъ европейскимъ, 2) мелодіи обнаруживающія большія промежутки, какъ бы пропуски одного или двухъ изъ восьми интерваловъ восьмитоноваго звукоряда, и 3) мелодіи, въ коихъ къ нѣкоторымъ изъ входящихъ въ составъ ихъ интерваловъ примѣняются упомянутыя повышенія и пониженія, размѣръ которыхъ древними теоретиками, какъ мы видѣли, опредѣляется величиною одного срути *).

Поставивъ себѣ главною задачею разсмотрѣть составъ, свойства и степень распространенности въ средѣ народовъ арійскаго (индо-европейскаго) племени *неполной гаммы*, представляющей какъ бы пропуски въ восьми-

*) По свидѣтельству W. Ouseley, изучавшаго индійскую музыку на мѣстѣ, особенный родъ древнихъ пѣсень „Ragnys“ или „Ragis“ до сихъ поръ исполняются туземцами съ примѣненіемъ множества мельчайшихъ оттѣнковъ повышенія и пониженія тоновъ, которыхъ нѣтъ возможности передать нашими нотными знаками. Ср. Jones Ueber die Musik der Indier übers. v. Dalberg. S. XII—XIII, 61.

тоновомъ звукорядѣ, обращаюсь теперь къ соотвѣтствующему отдѣлу древне-индійскаго ученія о музыкальныхъ ладахъ. Я упомянулъ выше, что въ каждой изъ шести серій ладовъ встрѣчаемъ проявленіе принципа неполноты гаммъ. Остановлюсь на ладахъ съ выпущенными *двумя* тонами въ каждомъ. Интересно сгруппировать въ одинъ рядъ всѣ такія неполныя гаммы, начиная съ выписаннаго уже раньше четвертаго главнаго лада (Hindola):

№ 21.

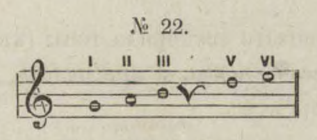


[1]) Изъ первой серіи второстепенныхъ ладовъ. [2]) Тоже. [3]) Изъ второй серіи. [4]) Изъ третьей серіи. [5]) Тоже. [6]) Тоже. [7]) Изъ четвертой серіи. [8]) Изъ пятой серіи. [9]) Изъ шестой серіи. [10]) Тоже.

И такъ изъ числа 36 ладовъ (изъ которыхъ составъ четырехъ ладовъ остается неизвѣстнымъ, по неполнотѣ подлинныхъ теоретическихъ трактатовъ), въ 11 встрѣчаемъ *отсутствіе двухъ интерваловъ;* кромѣ того въ 6 *выпускается по одному интервалу.* Словомъ, принципъ неполноты звукоряда является примѣненнымъ изъ 36, или точнѣе 32 извѣстныхъ, ладовъ—въ 17, т. е. болѣе *половины всѣхъ ладовъ* принадлежитъ къ числу *неполныхъ звукорядовъ.* Эти цифры доказываютъ самымъ краснорѣчивымъ образомъ, какое важное значеніе имѣли въ древне-индійской теоріи неполныя гаммы, что̀ въ свою очередь позволяетъ заключить и о неменьшей распространности ихъ въ народной музыкѣ. Сличая между собой выписанные 11 неполныхъ (лишенныхъ двухъ интерваловъ) гаммъ, включенныхъ теоретиками въ систему музыкальныхъ ладовъ, мы видимъ, что всѣ онѣ сводятся къ одному основному типу, несомнѣнно во всей своей простотѣ проявлявшемуся въ древне-индійскихъ народныхъ мелодіяхъ, и только теоретиками распространенному по 11 ладамъ. Интервалы этого основнаго типа неполной гаммы могутъ быть самымъ нагляднымъ для насъ образомъ означены слѣдующими цифрами: I, II, III, V, VI, т. е. прима, секунда, терція, квинта и секста:

Считаю необходимымъ оговориться, что при изложеніи нашими нотными знаками, опредѣляющими лишь приблизительную, а не точную высоту индійскихъ интерваловъ (кромѣ sa и pa, въ точности соотвѣтствующихъ нашимъ la и mi), я строго держался основной древне-индійской гаммы sa, ri, ga и т. д. (см. стр. 47) и отношеній ея интерваловъ къ интерваламъ наиболѣе приближающейся къ ней европейской гаммы La-majeur. Въ этомъ отношеніи я расхожусь съ Дальбергомъ, а равно и съ Фетисомъ, которые, выписывая индійскіе лады въ нашихъ нотахъ, отождествляютъ основной звукорядъ sa, ri, ga и т. д. не съ гаммой la-majeur—хотя Фетисъ самъ въ другомъ мѣстѣ (Hist. gén. de la mus. II, 205) сравниваетъ ее съ la-majeur,—а съ гаммой la, si, do, ré, mi, fa, sol, la. Отсюда естественно истекаетъ разница между толкованіемъ индійскихъ гаммъ: гдѣ у меня большая терція, тамъ у нихъ малая, и наоборотъ, что впрочемъ не касается принципіальнаго вопроса о строеніи древне-индійскихъ гаммъ.

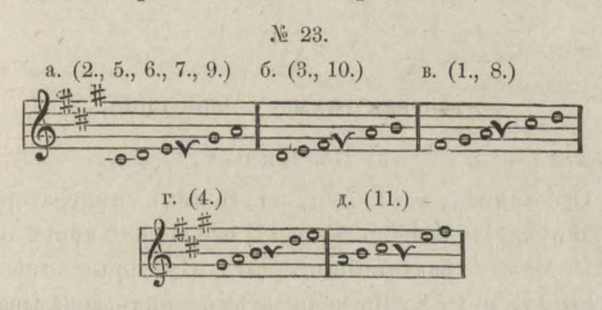
№ 22.



причемъ могутъ измѣняться виды данныхъ интерваловъ, т. е. секунда, терція и секста могутъ быть малыя или большія (напр., принимая за приму—sol: la-bémol или la, si-bémol или si, mi-bémol или mi), а квинта—уменьшенная или чистая (ré-bémol или ré).

Сведя всѣ вышеприведенныя 11 неполныхъ гаммъ къ данному типу, получимъ приблизительно слѣдующіе пятитоновые звукоряды (надо помнить, что кромѣ нотъ la и mi, всѣ прочія нѣсколько разнятся отъ нашихъ):

№ 23.



Всѣ эти пятитоновыя гаммы являются построенными на нѣкоторыхъ изъ интерваловъ основной гаммы (sa, ri, ga и т. д.), и всѣ онѣ, по наиболѣе понятному для современнаго читателя выраженію, суть діатоническія гаммы, въ которыхъ *выпущены* по два интервала, а именно *кварта* и *септима*. Съ точки же зрѣнія исторической надо остерегаться говорить о *выпущеніи* интерваловъ, такъ какъ есть полное основаніе предполагать, что въ самыя отдаленныя времена, у народовъ древнѣйшей цивилизаціи иной гаммы и не знали,—другими словами, что сперва возникла и упорядочилась, укоренилась въ первобытномъ населеніи средней Азіи эта простѣйшая пятитоновая гамма, и недостающіе до

нашего семитоноваго звукоряда тоны (кварта и септима) *не выпущены были сперва*, а *прибавлены въ послѣдствіи*, съ теченіемъ временъ.

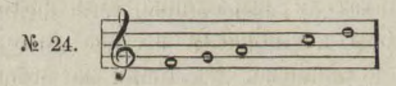
Убѣдившись въ томъ, что всѣ выписанные виды древне-индійской пятитоновой гаммы сводятся къ одному основному типу, къ послѣдовательности интерваловъ: I, II, III, V, VI, невольно спрашиваемъ, который же изъ указанныхъ пяти видовъ (пр. 23) можетъ считаться основнымъ, типическимъ? для разрѣшенія этого вопроса, необходимо заглянуть въ теорію музыки народовъ другаго, быть можетъ еще болѣе древняго, сосѣдняго племени—Монгольскаго.

V.

5-тоновая гамма у монголовъ.

а) Въ Китаѣ.

Основанная въ 1773 г. въ Пекинѣ императорская библіотека заключаетъ въ себѣ около 500 книгъ о музыкѣ. Между трактатами о музыкѣ нѣкоторые относятся къ 1100 г. до Р. Х. Изученіе этихъ книгъ показываетъ, что въ древнѣйшее время признавалась Китайцами лишь *одна пятитоновая гамма*, состоящая изъ fa, sol, la, do и ré:

№ 24. 

Fa считалось основнымъ тономъ, отъ котораго исходятъ всѣ прочіе, это —„царь“.

Sol — ходъ строгій, рѣзкій, это —„министръ“.

La — мягкое и нѣжное —„вѣрноподданный, послушный народъ“.

Do — быстрое и энергическое —„государственныя дѣла“.

Ré — блестящее и великолѣпное — „совокупная картина дѣлъ“.

Такими важными именами древніе китайскіе теоретики назвали интервалы исконной народной гаммы. Теоретическое изученіе элементовъ музыки повело не только къ отысканію интерваловъ (кварты и септимы), наполняющихъ широкіе промежутки между терціею и квинтою, и секстою и октавою, но и даже 12-ти полутоновъ октавы, о которыхъ писали китайскіе теоретики уже за много лѣтъ до Р. Хр. *). Но *на практикѣ издревле установилась и укоренилась* вышеуказанная *пятитоновая гамма*, значеніе которой и нынѣ еще не утратилось: она нетолько въ неприкосновенности сохранилась до нашихъ дней въ нѣкоторыхъ китайскихъ религіозныхъ гимнахъ и вообще старинныхъ народныхъ мелодіяхъ, но вообще еще служитъ главною основою для народной музыки. Фетисъ разсказываетъ по этому поводу слѣдующій забавный для европейскаго читателя случай. Во время всемірной выставки въ Лондонѣ въ 1851 году Фетисъ посѣтилъ пріѣхавшую туда китайскую семью музыкантовъ, которые пѣли и играли на

*) Поводомъ къ дѣленію китайскими теоретиками октавы на 12 равныхъ частей (полутоновъ), въ точности совпадающему съ принципомъ новѣйшей европейской хроматической гаммы, также состоящей изъ 12 полутоновъ, быть можетъ послужили первоначально лишь случайныя мистическія, натурфилософскія соображенія: теоретики сравниваютъ, отождествляютъ 12 полутоновъ гаммы (октавы) съ 12 мѣсяцами года. Извѣстно, какое неотразимое впечатлѣніе производитъ на первобытнаго человѣка явленіе періодическаго рожденія, нарастанія, убыванія и исчезновенія мѣсяца, сдѣлавшагося вслѣдствіе того издревле мѣриломъ времени и вообще играющаго столь важную роль въ жизни человѣка. Немудрено, если теоретики, подъ обаяніемъ лунно-годоваго цикла, вздумали примѣнить къ музыкальному звукоряду то же таинственное число 12 и такимъ образомъ случайно набрели на дѣленіе октавы на 12 равныхъ частей, соотвѣтствующихъ полутонамъ европейской системы. О томъ, какъ далеки были китайскіе теоретики отъ мысли о дѣйствительномъ практическомъ примѣненіи найденныхъ ими 12 полутоновъ октавы, можно судить по тому, что тѣ же самые тоны въ хроматическомъ 12-тоновомъ и основномъ 5-тоновомъ звукорядахъ носили у нихъ совершенно различныя названія.

инструментахъ массу разныхъ пьесъ, основанныхъ на указанномъ пятитоновомъ звукорядѣ. Вопросъ Фетиса, обращенный къ начальнику музыкантовъ, не знаетъ ли онъ какой нибудь пьесы, въ которой бы встрѣчались тоны, пропускавшіеся въ исполненныхъ передъ тѣмъ пьесахъ, начальникъ никакъ не могъ понять. Тогда Фетисъ пропѣлъ мажорную и минорную гаммы европейской музыки, и это вызвало громкій смѣхъ китайскихъ музыкантовъ.

Сохраненіе и по сію пору въ средѣ китайскаго народа въ неприкосновенности пятитоноваго звукоряда, о которомъ свидѣтельствовали, который описывали и отстаивали противъ попытокъ нововведеній нѣкоторые древніе теоретики, придерживавшіеся народной старинѣ, за много вѣковъ до Р. Хр., т. е. около 2500—3000 лѣтъ до нашего времени,—неопровержимо доказываетъ чрезвычайную живучесть и незапамятную древность даннаго звукоряда. Какъ пріѣхавшіе въ 1851 году въ Лондонъ китайскіе музыканты не могли воздержаться отъ смѣха, слушая кварту и септиму, наполнявшія или разрѣзавшія обычные для ихъ слуха широкіе интервалы терціи, находя эти два интервала нетолько излишними, но даже смѣшными,—такъ ратовали противъ дѣлавшихся попытокъ введенія названныхъ двухъ интерваловъ въ древнюю гамму нѣкоторые старинные китайскіе теоретики, говоря, что „навязывать гаммѣ эти полутоны (въ звукорядѣ fa, sol, la, do, ré: si-bémol и mi)—все равно, что прибавлять шестой палецъ къ рукѣ". Китайскіе народные инструменты, духовые (гобоеобразные), струнные (цитрообразные съ неизмѣнными тонами струнъ или гитарообразные—съ ладами на грифѣ), ударные (пластинки или сосуды съ опредѣленными тонами, ударяемые палочками), всѣ почти настроены въ интервалахъ неполной мажорной, по нашему представленію, гаммы, въ извѣстной послѣдовательности интерваловъ: I, II, III, V, VI, и
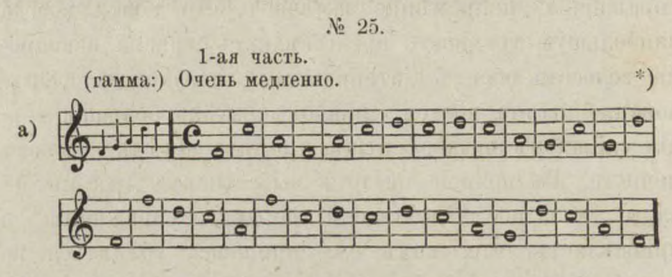
такимъ образомъ установившійся за много вѣковъ и тысячелѣтій пятитоновой звукорядъ фиксировался и постепенно запечатлѣлся и укоренился въ слухѣ китайскаго народа *). Не берусь угадывать причины, почему въ Китаѣ сложилась и укоренилась именно такая пятитоновая гамма. Финкъ, по этому поводу, высказываетъ слѣдующее, не неосновательное предположеніе: „кто пробовалъ—пишетъ онъ—обучать пѣнію нашей нынѣшней гаммы дѣтей, лишенныхъ всякаго предварительнаго упражненія, непремѣнно замѣчалъ, что почти всегда наибольшую трудность представляетъ сначала исполненіе голосомъ обоихъ діатоническихъ полутоновъ. Обыкновенно кварта поется слишкомъ высоко, большая терція слишкомъ низко, септима и октава нерѣдко звучатъ нечисто. Въ полной чистотѣ мы слышимъ эти интервалы лишь послѣ долгаго и усерднаго упражненія“ и прибавляетъ, что, какъ ему пришлось убѣдиться на опытѣ, при исполненіи пятитоноваго звукоряда do, ré, mi, sol, la, do начинающіе обыкновенно съ гораздо большею легкость поютъ скачки терціями mi—sol и la—do, чѣмъ промежуточныя ноты (fa и si) въ соотвѣтствующей полной діатонической гаммѣ. „Съ этимъ, прибавляетъ Финкъ, совпадаетъ и вся исторія музыкальнаго развитія, т. е. предварительное развитіе пятитоноваго звукоряда, уже позже дополненнаго двумя недостающими интервалами“ **).

Приведу нѣсколько примѣровъ китайскихъ мелодій, основанныхъ на пятитоновомъ звукорядѣ, причемъ необходимо замѣтить впередъ, что поразительная, въ особенности въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, безсвязность и, на наше ощущеніе, произвольность мелодическихъ ходовъ—

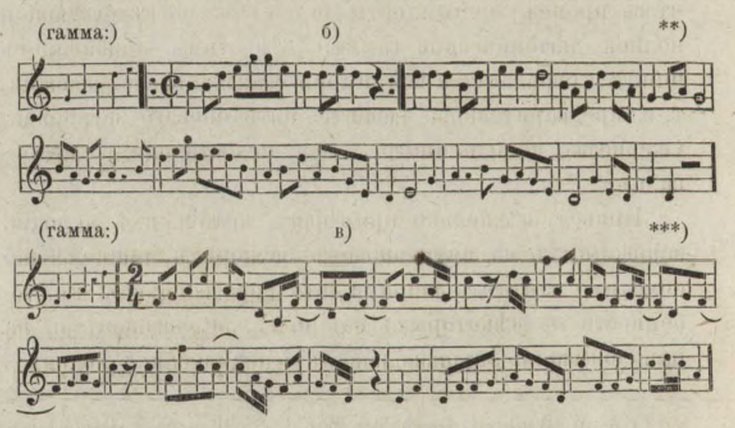
*) A. W. Ambros. Gesch. der Mus. I, S. 20 и сл. — Строи разныхъ китайскихъ инструментовъ см. у F. Fétis. Hist. gén. de la mus. I, p. 63—77.

**) G. W. Fink. Erste Wand. der Tonk. S. 114—115.

зависитъ не отъ неполноты состава самого звукоряда (такъ какъ въ послѣдствіи мы познакомимся съ весьма мелодическими пѣснями другихъ народовъ, основанными на томъ же звукорядѣ), но отъ особенности, своеобразія китайскаго нрава и художественнаго міровоззрѣнія ихъ вообще, въ разныхъ отношеніяхъ діаметрально противоположныхъ нраву и вкусу другихъ цивилизованныхъ народовъ. Начну съ поминальнаго гимна, исполняемаго въ праздникъ поминовенія мертвыхъ:



Въ томъ же стилѣ поются еще вторая и третья части гимна, здѣсь не выписываемыя. Вотъ еще примѣры, но уже веселыхъ, свѣтскихъ мелодій:



*) Jones. Ueber die Musik der Indier, übers. v. Dalberg. Beil. № L.
**) Тамъ же. Beil. № XXXXI.
***) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. I, p. 79.

Еще нѣсколько подобныхъ мелодій читатель найдетъ въ названныхъ сочиненіяхъ Джонса-Дальберга (№№ XXXVIII, XXXIX, XL), Финка (стр. 78—79), Фетиса (I, p. 60, 78—79), Амброса (Gesch. d. Mus. I, S. 34, 35). Достаточно взглянуть на приведенные примѣры, чтобы убѣдиться, что при примѣненіи своей гаммы въ напѣвахъ и инструментальныхъ мелодіяхъ Китайцы руководствуются совершенно иными, болѣе свободными правилами, чѣмъ тѣ, которыя мы привыкли примѣнять къ нашимъ мелодіямъ: въ примѣрахъ а. и в. мелодіи начинаются съ примы, но заключаются въ первомъ случаѣ на *примѣ*, а во второмъ на *терціи*. Въ примѣрѣ б. мелодія начинается съ терціи, а *кончается квинтой* (ближайшей низшей октавы). Итакъ, опредѣленнаго соотвѣтствія между началомъ и концомъ мелодіи, а тѣмъ болѣе опредѣленнаго правила о заключеніи мелодіи на томъ или другомъ интервалѣ пятитоноваго звукоряда, не существуетъ. Кромѣ упомянутыхъ примѣровъ, встрѣчаются мелодіи, начинающіяся терціей съ *заключеніемъ на секундѣ* *), или съ началомъ и *заключеніемъ на квинтѣ* **) и т. п.

б) Въ Японіи.

Покидая Китай, прежде всего естественно обращаемъ взоры на Японію. Къ сожалѣнію, японскихъ древнихъ, достовѣрныхъ мелодій мы не имѣемъ. Сообщенныя Зибольдомъ ***) мелодіи не отличаются оригинальностью и свидѣтельствуютъ о томъ, что собиратель былъ введенъ въ заблужденіе: онъ очевидно слышалъ продукты случайные, навѣянные посторонними вліяніями; немногія сообщенныя имъ мелодіи требуютъ провѣрки и до того не могутъ быть принимаемы на вѣру.—Японія

*) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. I, p. 19 № II.
**) A. W. Ambros. Gesch. der Mus. I, S. 34.
***) См. F. Fétis. Hist. gén. de la mus. I, p. 80—82.

получила свою культуру изъ Китая. Изслѣдованія миссіонеровъ показали, что первоначальное населеніе Японіи состояло изъ Корейцевъ и Монголовъ, водворившихся здѣсь въ срединѣ XIII вѣка до Р. Хр. Въ 57 году по Р. Хр. владыка въ то время еще вовсе нецивилизованной Японіи отправилъ къ китайскому императору посольство, результатомъ котораго были начавшіяся съ Китаемъ сношенія и переселенія въ Японію Китайцевъ, перенесшихъ сюда древне-китайскіе порядки. Какъ по внѣшнему виду, такъ и по образу жизни, нравамъ, промышленности и искусству, Японцы представляютъ большое сходство съ Китайцами. Японская музыка, по выраженію Амброса, можетъ быть названа сестрою китайской. Многія японскія музыкальныя орудія весьма сходны съ китайскими *). Теорія музыки Японцевъ точно также въ существеннѣйшихъ чертахъ своихъ сходствуетъ съ китайскою. *Главныхъ*, *основныхъ тоновъ* принимаютъ *пять*, а именно интервалы: I, II, III, V и VI, носящіе, какъ ноты основнаго пятитоноваго звукоряда у Китайцевъ, особыя названія, почти совпадающія съ китайскими:

I (прима)=храмъ, *царь*, ср. китайск.: Fa—*царь*.

II (секунда)=дѣла, *слуга*, ср. китайск.: Sol—*министръ*.

III (терція)=рогъ, *мужикъ*, ср. китайск.: La—*народъ*.

V (квинта)=знаменіе, *конкретный предметъ*, ср. китайск.: Do—*государственныя дѣла*.

VI (секста)=перо, *отвлеченный предметъ*, ср. китайск.: Ré—*совокупная картина дѣлъ*.

Этотъ основной пятитоновой звукорядъ можетъ строиться на каждомъ изъ 12 полутоновъ октавы, которые, какъ и у Китайцевъ сравниваются и отождествляются съ 12 мѣсяцами года. Существенное различіе между

*) A. W. Ambros. Gesch. d. Mus. I, 38.

музыкальной практикой китайской и японской, по словамъ Крауса, заключается въ томъ, что Японцы позволяютъ себѣ въ теченіи мелодіи понижать на полутонъ тотъ или другой изъ интерваловъ, словомъ вводить хроматическіе знаки (понижательные), а Китайцы на практикѣ себѣ этого не позволяютъ. Такимъ образомъ и большая терція можетъ понижаться, и тогда получается, по нашему представленію, минорный строй: Краусъ замѣчаетъ именно, что кромѣ нормальной скалы (т. е. пятитоновой съ большою терціею) у Японцевъ нерѣдко слышится и *другой родъ, сходствующій съ нашимъ миноромъ* *).

в) Въ Сибири и въ областяхъ Урала и Каспійскаго моря.

Просматривая весьма немногочисленные вообще, записанные нѣкоторыми лицами пѣсенные напѣвы соплеменныхъ Китайцамъ народовъ сибирскихъ, а равно и Калмыковъ, Киргизовъ и др., замѣчаемъ въ большой части ихъ, если не вполнѣ точное соблюденіе пятитоноваго звукоряда, то по крайней мѣрѣ несомнѣнные слѣды вліянія этого звукоряда на составъ мелодій. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ встрѣчается какъ бы случайно кварта гаммы, отсутствующая въ нормальномъ пятитоновомъ звукорядѣ; но появленіе этого интервала въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ онъ показывается только изрѣдка, между тѣмъ какъ вся остальная часть мелодіи ограничивается лишь пятью тонами нормальнаго звукоряда, можетъ быть отнесено или къ испорченности самого напѣва, или къ неточности его записи. Вотъ нѣсколько примѣровъ такихъ пѣсень:
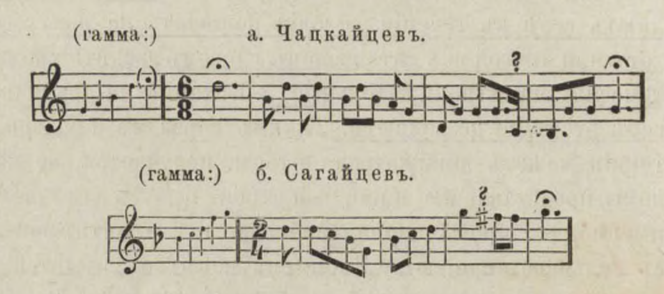
---

*) Къ сожалѣнію, за неимѣніемъ подъ руками подлиннаго сочиненія: A. Kraus, fils. La musique au Japon. 1879, я въ настоящее время принужденъ былъ довольствоваться лишь рефератомъ о немъ, помѣщенномъ въ газетѣ „Musikalisches Wochenblatt“ 1879, №№ 40—42.

№ 26.

Татарскія пѣсни:
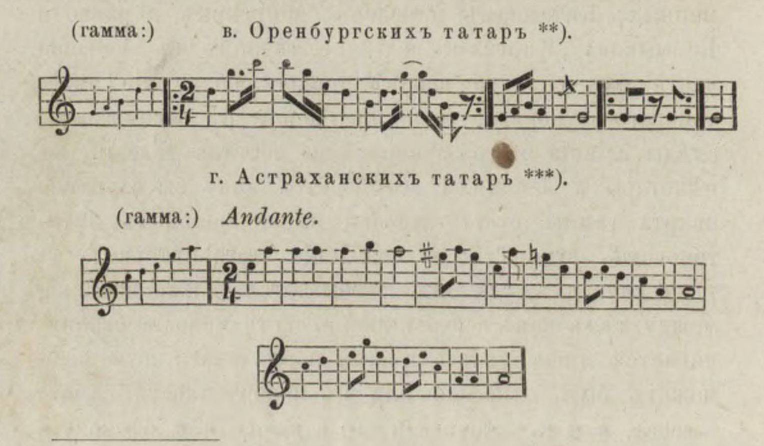
(гамма:) а. Чацкайцевъ.



(гамма:) б. Сагайцевъ.

Пѣсни а и б записаны Гмелиномъ, путешествовавшимъ въ Сибири въ 1740—1743 гг., въ Красноярскѣ, съ голоса переводчика татарина, увѣрявшаго, что онѣ очень любимы названными народами, которые цѣлыми часами поютъ ихъ и пляшутъ подъ ихъ звуки *). Присоединяю къ нимъ еще двѣ пѣсни:

(гамма:) в. Оренбургскихъ татаръ **).



г. Астраханскихъ татаръ ***).

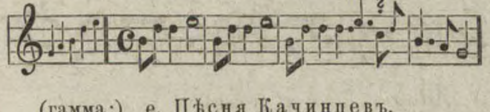
(гамма:) *Andante.*

*) I. G. Gmelin. Reise durch Sibirien von dem Jahre 1740 bis 1743. 1752. III, S. 522, Beil. zu S. 370, 522.
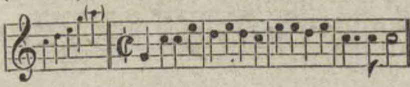
**) Записки Оренбургскаго края Имп. Русск. Географич. Общ. Вып. III. Сказанія, сказки и пѣсни инородцевъ магометанъ. Нотн. прим. № I.

***) И. Добровольскій. Азіатскій музыкальный журналъ. 1816—1818. № V.

(гамма:) д. Бурятская пѣсня.
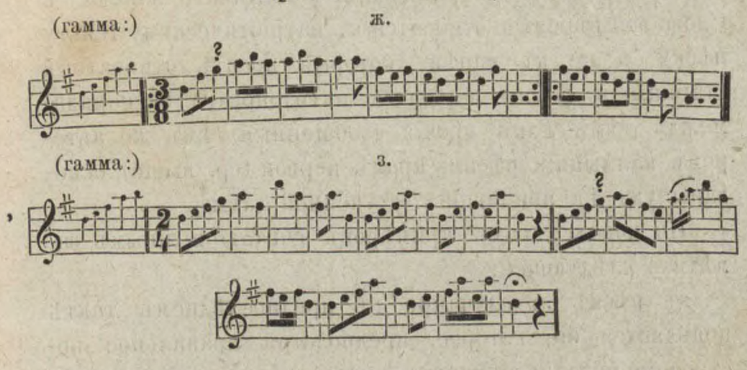


(гамма:) е. Пѣсня Качинцевъ.

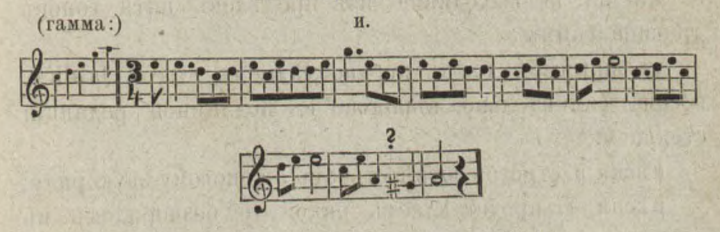


Пѣсни д и е записаны Гмелиномъ въ Красноярскѣ *).

Киргизскія пѣсни **):



Калмыцкія пѣсни:
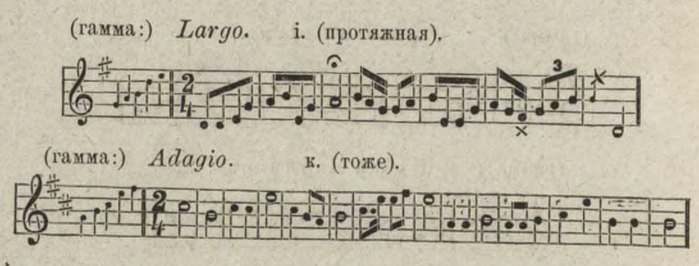


Пѣсня эта записана Фетисомъ въ 1814 г., во время вступленія во Францію союзныхъ войскъ ***).

---

*) I. G. Gmelin. Reise durch Sibir. III, Beil. zu S. 370.

**) Левшинъ. Описаніе киргизъ-казачьихъ ордъ и степей. 1837. III. Приложеніе къ стр. 140.—По замѣчанію автора, мелодіи киргизскихъ пѣсенъ почти всѣ одинаковы, просты, однообразны, унылы и утомительны для слуха.

***) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. I, p. 85.



Первая изъ этихъ пѣсень, по свидѣтельству Добровольскаго, сочинена во время компаніи 1812 г., послѣ перваго сраженія съ французами калмыцкаго войска *). Слова эти вѣроятно относятся къ патріотическому тексту пѣсни, а не къ напѣву, который носитъ отпечатокъ старины и строго держится пятитоноваго звукоряда, между тѣмъ какъ прочія сообщенныя тѣмъ же авторомъ калмыцкія пѣсни, кромѣ первой (ср. выше), основаны уже на новѣйшей 7-ступенной гаммѣ.

По поводу этихъ примѣровъ считаю нужнымъ замѣтить слѣдующее:

въ пѣснѣ а. случайно въ предпослѣднемъ тактѣ появляется do, которое, предполагая правильное построеніе мелодіи, вѣроятно замѣнило собой естественное ré или mi, не выходящее изъ предѣловъ пяти тоновъ древней гаммы;

въ примѣрѣ б. въ предпослѣднемъ тактѣ fa-dièse весьма сомнительно: вѣроятно въ подлинной редакціи стояло fa;

пѣсня в. строго соотвѣтствуетъ 5-тоновому звукоряду;

пѣсня г. представляетъ какой то безпорядокъ въ первой своей половинѣ, касаясь тоновъ si и sol-dièse: здѣсь очевидно напѣвъ испорченъ или невѣрно записанъ; начиная же съ 6-го такта, 5-тоновой звукорядъ соблюдается съ полною правильностью;

въ пѣснѣ д. въ предпослѣднемъ тактѣ проходя-

---

*) И. Добровольскій. Азіатск. муз. журн. № 1.

щее do ослабляетъ характеръ мелодіи; можетъ быть слѣдовало бы вторую половину даннаго такта читать: mi, ré, какъ означено петитомъ, что гораздо энергичнѣе, болѣе соотвѣтствуетъ ходу 1-го такта и вмѣстѣ съ тѣмъ не выходило бы изъ предѣловъ 5-тоноваго звукоряда; впрочемъ do имѣетъ здѣсь лишь второстепенное значеніе проходящей ноты;

пѣсня е. даже не касается сексты (la), а ограничивается интервалами: I, II, III и V, какъ пѣсня а;

въ обѣихъ киргизскихъ пѣсняхъ ж. и з. проходящее sol въ первомъ тактѣ представляетъ единственную ноту, случайно нарушающую основный 5-тоновой звукорядъ, соблюдаемый въ точности въ послѣдующемъ теченіи обоихъ напѣвовъ. Можетъ быть слѣдовало бы читать въ первой пѣснѣ: ré, mi, fa-dièse или ré, fa-dièse, la, а во второй — ré, mi, fa-dièse, la. Эта послѣдняя фигура дѣйствительно повторяется въ такой формѣ въ 5-мъ тактѣ пѣсни ж. Замѣчу еще, что вторая половина этой пѣсни представляетъ лишь повтореніе, съ нѣкоторыми варіаціями, первой части, а потому появленіе въ ней на томъ же мѣстѣ и въ той же роли проходящей ноты, какъ и въ первой, ноты sol вполнѣ естественно и требовало бы такой же поправки, какая предложена мною для начала первой части;

въ примѣрѣ и. въ предпослѣднемъ тактѣ записано Фетисомъ sol-dièse, но съ совершенно основательной оговоркой, что первоначально вѣроятно такого повышенія въ мелодіи небыло, а пѣлось sol;
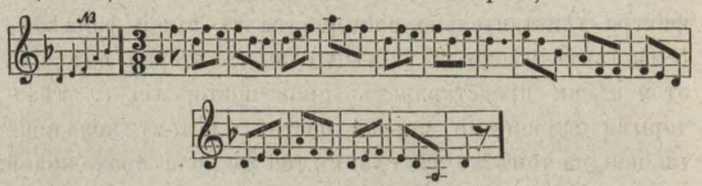
пѣсни і. и к. вполнѣ правильно построены на пятитоновомъ звукорядѣ. Означенное × fa-dièse въ пѣснѣ і. имѣетъ совершенно второстепенный характеръ прикрашивающей ноты и не нарушаетъ общаго строя пѣсни.

Повторяю еще разъ, что вышеуказанныя, выходящія изъ границъ древней 5-тоновой гаммы ноты по всей вѣроятности слѣдуетъ приписывать или порчѣ ориги-
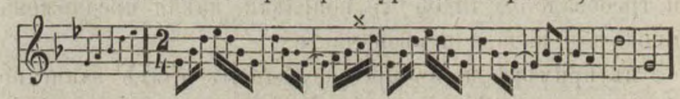
нальныхъ напѣвовъ въ устахъ самихъ пѣвцовъ, подъ вліяніемъ дошедшихъ до ихъ слуха заключеній посредствомъ вводнаго тона продуктовъ цивилизованной музыки, также подъ вліяніемъ инструментовъ съ полнымъ 7-ступеннымъ звукорядомъ, или же неточности записи нѣкоторыхъ изъ приведенныхъ напѣвовъ сообщившими ихъ лицами. Съ другой стороны, однако, нельзя не замѣтить, что *во всѣхъ приведенныхъ напѣвахъ,* также какъ и у Китайцевъ въ 5-тоновой гаммѣ, *терція* (III) *большая, мажорная.* Единственное достойное вниманія исключеніе изъ всѣхъ встрѣчавшихся мнѣ пѣсень монгольскаго племени, основанныхъ на 5-тоновой гаммѣ, представляютъ нижеслѣдующія двѣ, построенныя на *минорномъ* звукорядѣ: I, II, III, V, VI:

№ 27.

(гамма:) л. Пѣсня Казанскихъ татаръ *).



м. Пѣсня татаръ Оренбургскаго края **).



Что касается начальной и заключительной (финальной) нотъ, то какъ и въ китайскихъ мелодіяхъ, въ данныхъ примѣрахъ не видно соблюденія, по этому поводу, опредѣленнаго правила: *начальными* тонами являются: прима (ж, з, м), терція (б, в, д, и, к) и квинта

*) И. Добровольскій. Азіатск. муз. журн. № III.

**) Записки Оренбургскаго края Имп. Русск. Географич. Общ. Вып. III. Сказанія, сказки и пѣсни инородцевъ магометанъ. Нотн. прим. № II.

(а, е, і, л), а *заключительными* — прима (а, в, д, е, з, л, м), секунда (к), квинта (ж, і) и секста (б, г, и).

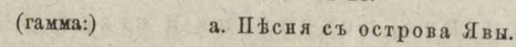
г) Въ Тонкинѣ, Кохинхинѣ и среди Малайцевъ.

Мы прослѣдили распространеніе 5-тоноваго звукоряда, кромѣ центра монгольскаго населенія Азіи, Китая, на востокъ отъ Китая въ Японіи, на сѣверъ и западъ — въ Сибирь и области Урала и Каспійскаго моря. Точно такъ мы можемъ прослѣдить распространеніе ея и на югъ и юговостокъ: восточный берегъ Остъ-Индіи, а именно Тонкинъ и Кохинхина, заселены народами, въ которыхъ преобладаетъ монгольская кровь и которые, по вкусу своему къ шумнымъ и рѣзкимъ инструментамъ, сближаются съ Китайцами, соотвѣтственно чему и у нихъ господствуетъ неполная пятитоновая гамма.
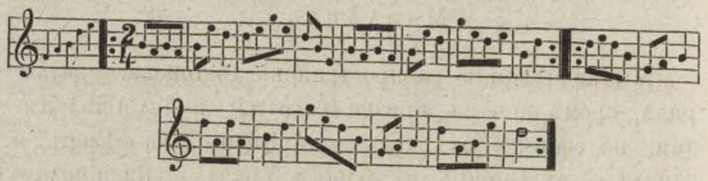
Малайцы, колыбелью которыхъ служила возвышенность острова Суматры, въ 12-мъ столѣтіи по Р. Х. распространились на полуостровъ Малакку (получившій отъ нихъ свое названіе). Малаккское государство процвѣтало земледѣліемъ, промышленностью и торговлей, вступило въ дѣятельныя торговыя сношенія морскимъ путемъ съ Аравіей и Китаемъ, заселяло своими колоніями берега большинства острововъ Остъ-Индскаго архипелага. Результатомъ сношеній съ Аравіей было послѣдовавшее въ 13-мъ вѣкѣ введеніе мирнымъ путемъ магометанской религіи въ средѣ всего Малайскаго племени, а слѣды сношеній съ Китаемъ (можетъ быть и племеннаго родства Малайцевъ съ Китайцами, предполагаемаго нѣкоторыми) обнаруживаются въ народныхъ пѣсняхъ, записанныхъ на островахъ Явѣ и Суматрѣ, основанныхъ на томъ же 5-тоновомъ звукорядѣ, съ постояннымъ, по крайней мѣрѣ въ записанныхъ примѣ-

рахъ этого рода, примѣненіемъ *большой*, т. е. *мажорной терціи*. Приведу нѣсколько примѣровъ:

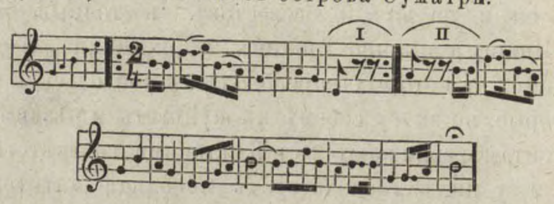
№ 28.



(гамма:) а. Пѣсня съ острова Явы.



(гамма:) б. Пѣсня съ острова Суматры.
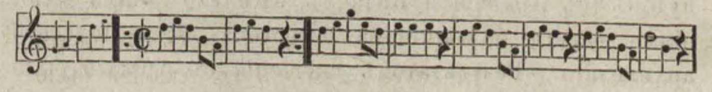


Считаю нелишнимъ прибавить еще пѣсню Папуасовъ съ острова Новой Гвинеи, основанную на томъ же 5-тоновомъ звукорядѣ и вѣроятно заимствованную ими у Малайцевъ:

№ 29.

Пѣсня Папуасовъ съ острова Новой Гвинеи *).

(гамма:)



---

*) Послѣднія три пѣсни взяты изъ F. Fétis. Hist. gén. de la mus. I, p. 22, 88.

VI.

Проявленіе 5-тоноваго звукоряда въ индійской музыкѣ.

Мы видѣли, что свойственная монгольскому племени 5-тоновая гамма, вмѣстѣ съ распространеніемъ по лицу земли поколѣній этого племени, а равно и вмѣстѣ съ вліяніемъ на сосѣдніе народы китайской цивилизаціи, далеко распространилась (сохраняясь до нашихъ дней) на востокъ и юговостокъ, на сѣверъ и западъ отъ Китая. Невольно станемъ искать проявленія ея и на югозападѣ и югѣ. На югозападѣ, на Иранской возвышенности, находилась колыбель Индо-европейскаго племени. Свидѣтельства о древнѣйшемъ бытѣ, культурѣ, языкѣ нашихъ предковъ Аріевъ уцѣлѣли въ твореніяхъ писателей двухъ вѣтвей этого племени, Индійской и Иранской; о состояніи же музыки древнихъ Аріевъ можемъ судить лишь по относительно позднѣйшимъ санскритскимъ сочиненіямъ теоретиковъ Индійскихъ, писаннымъ въ то время, когда индійская вѣтвь арійскаго племени успѣла уже вполнѣ обособиться. О состояніи музыкальнаго искусства или, по крайней мѣрѣ, о составѣ гаммы древнихъ Аріевъ до или хотя бы во время отпаденія отъ общаго корня направлявшихся преимущественно на западъ отраслей, — мы можемъ заключать, конечно, только болѣе или менѣе гадательно, принимая во вниманіе общія, принципіальныя положенія, легшія въ основу широко развитой древне-индійской музыкальной теоріи.

Я указалъ выше на эти основные принципы, которые теперь еще разъ перечислю: 1) *октавная система*; 2) въ границахъ октавы — *семи-ступенный звукорядъ*, въ главномъ основаніи сближающійся съ діатоническимъ

звукорядомъ европейскимъ; 3) *повышеніе и пониженіе* нѣкоторыхъ изъ *интерваловъ* этого звукоряда, сближающееся съ нашимъ хроматизмомъ и древне-греческимъ хроматизмомъ и энгармонизмомъ, и, наконецъ, 4) *выпусканіе одного или двухъ интерваловъ* изъ семиступеннаго звукоряда.

Этотъ послѣдній пунктъ сосредоточиваетъ на себѣ нашъ интересъ въ настоящей статьѣ. Мы видѣли выше, что всѣ древнеиндійскіе звукоряды съ двумя выпущенными интервалами сводятся къ одному основному типу, свойственному народамъ монгольскаго племени. Отсюда заключаемъ, что въ музыкальномъ отношеніи существовало во времена незапамятныя, доисторическія, какое то общеніе или взаимодѣйствіе между племенами Арійскимъ и Монгольскимъ. Послѣднее, по свойственному ему консерватизму, установивъ однажды 5-тоновой звукорядъ, остановилось на немъ и сохраняло его тысячелѣтіями безъ измѣненія: въ Китаѣ, гдѣ сосредоточена наибольшая масса населенія Монгольскаго племени, въ значительной степени и въ сѣверныхъ и западныхъ отъ Китая областяхъ, въ средѣ народовъ и поколѣній того же племени, въ Японіи, Тонкинѣ и Кохинхинѣ, на Малаккѣ и на островахъ Остъ-Индійскаго архипелага, названный 5-тоновой звукорядъ является почти безъ исключенія въ постоянномъ, неизмѣнномъ видѣ (I, II, III, V, VI), съ большими секундой, терціей и секстой и чистой квинтой. Не то мы находимъ у Индійцевъ. Рядомъ съ формой I, II, III, V, VI (ср. выше пр. 23 б. д.), встрѣчаемъ и другія, основанныя на томъ же типѣ, но съ видоизмѣненіями нѣкоторыхъ изъ интерваловъ, напр. I, II, iii, V, vi (в.), или: I, ii, iii, V, vi (а.) и др.; далѣе встрѣчаются гаммы съ выпущеніемъ одной только ноты, или точнѣе 6-тоновые звукоряды, въ которыхъ къ основному 5-тоновому прибавленъ одинъ интервалъ; наконецъ—цѣлая многочисленная серія пол-

ныхъ семиступенныхъ звукорядовъ. Постепенная послѣдовательность происхожденія, т. е. исторія этихъ формъ звукорядовъ намъ неизвѣстна. Мы находимъ ихъ уже готовыми съ одной стороны въ музыкально-теоретическихъ сочиненіяхъ древне-индійскихъ, принадлежащихъ къ относительно позднѣйшей эпохѣ, съ другой—въ старинныхъ индійскихъ пѣсняхъ. Можно сдѣлать два предположенія: или въ средѣ древнѣйшихъ Аріевъ издревле уже развилась семиступенная гамма, близко подходящая къ европейской діатонической гаммѣ, и затѣмъ, подъ вліяніемъ 5-тоновой гаммы монгольскаго племени, она въ нѣкоторыхъ своихъ видахъ выбрасывала изъ себя одинъ или два интервала; или, наоборотъ, у древнѣйшихъ Аріевъ сначала въ употребленіи была одна гамма съ Монгольскимъ племенемъ, именно 5-тоновой звукорядъ; въ то время какъ у большинства консервативныхъ Монголовъ этотъ звукорядъ какъ бы застылъ на вѣки, принявъ неподвижную, стойкую, неизмѣнную форму, у Аріевъ, издревле обладавшихъ болѣе живымъ воображеніемъ, склонностью къ прогрессу и усовершенствованію, эта черта ихъ характера проявилась и въ области музыки, въ дальнѣйшемъ развитіи, обогащеніи, разноображеніи звукорядовъ, которые въ теоретическихъ трактатахъ древне-индійскихъ и являются, какъ мы видѣли выше, расположенными въ пространную систему, облеченными въ миѳическую форму. Второе предположеніе во всякомъ случаѣ правдоподобнѣе перваго. Въ пользу втораго предположенія говоритъ то, что едвали отъ болѣе полныхъ, совершенныхъ формъ, т. е. отъ 7-ступенной гаммы, возможенъ переходъ къ менѣе полнымъ и менѣе совершеннымъ, т. е. къ 5-ступенной, между тѣмъ какъ обратный путь вполнѣ естественъ. Кромѣ того не безъинтересенъ фактъ, что причисляемый къ древнѣйшимъ индійскимъ духовымъ инструментамъ — nagassaran, родъ гобоя, до сихъ поръ
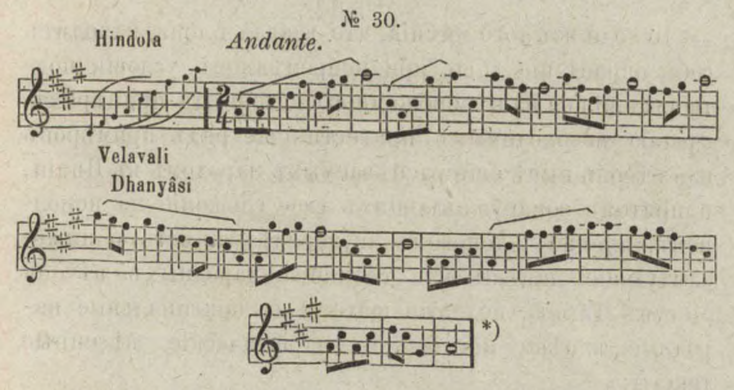
употребляемый въ нѣкоторыхъ религіозныхъ церемоніяхъ (что также свидѣтельствуетъ въ пользу его древности), снабженъ лишь четырьмя отверстіями и издаетъ только пять тоновъ, соотвѣтствующихъ именно 5-тоновому звукоряду съ большими терціей и секстой: la, si, do-dièse, mi, fa-dièse *), который очевидно и представляетъ наиболѣе древній, основной его видъ. Въ пользу того, что именно этотъ видъ 5-тоноваго звукоряда — древнѣйшій, несомнѣнно свидѣтельствуетъ и то обстоятельство, что тотъ же мажорный 5-тоновой звукорядъ до сихъ поръ господствуетъ въ пѣсняхъ нѣкоторыхъ европейскихъ народовъ арійскаго племени, между тѣмъ какъ минорный является почти только въ видѣ исключенія.

Данный звукорядъ, издревле свойственный какъ Китайцамъ (и прочимъ монгольскимъ народамъ), такъ и Индійцамъ, именуемый обыкновенно китайскимъ, вслѣдствіе только что изложенныхъ соображеній, и названъ мною *индо-китайскимъ*.

Обращаюсь къ примѣрамъ изъ пѣсенной литературы индійской. Наибольшій интересъ представляетъ древняя пяти-тоновая плясовая мелодія, записанная вмѣстѣ съ другою, основанною на полномъ семи-ступенномъ звукорядѣ, въ теоретическомъ трактатѣ Râgavibodha. Это *двѣ единственныя мелодіи*, уцѣлѣвшія въ видѣ письменнаго памятника *изъ древней Индіи*. Онѣ какъ бы служатъ образцами примѣненія на практикѣ двухъ основныхъ принциповъ древне-арійской музыки: полнаго семиступеннаго и неполнаго пяти-ступеннаго звукорядовъ. Занимающая насъ, построенная на 5-тоновомъ звукорядѣ мелодія относится къ одному изъ ладовъ: Hindola, Dhanyâsi или Velavali (см. выше примѣръ № 21), сводящихся къ одному типу: I, II, III, V, VI, и имѣетъ слѣдующій видъ:
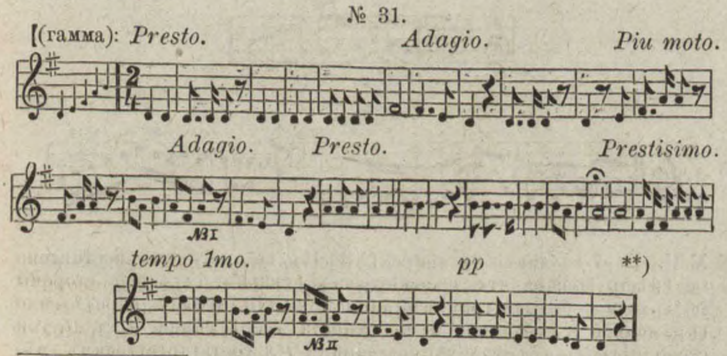
*) F. Fétis. Hist. gén. de la musique. II, p. 301—302.

№ 30.



Рядомъ съ этимъ своеобразнымъ письменнымъ памятникомъ древне-индійскаго творчества, въ которомъ лежащій въ основѣ мелодіи 5-тоновой звукорядъ имѣетъ малую терцію и малую сексту, т. е. по нашимъ представленіямъ минорный характеръ, приведу другой, а именно весенній гимнъ въ честь Кришны, записанный изъ устъ народа, отличающійся вполнѣ своеобразнымъ, какъ по ритмическому, такъ и по мелодическому составу, характеромъ и въ то же время построенный на 5-тоновомъ звукорядѣ мажорномъ, т. е. совпадающемъ съ китайскимъ:
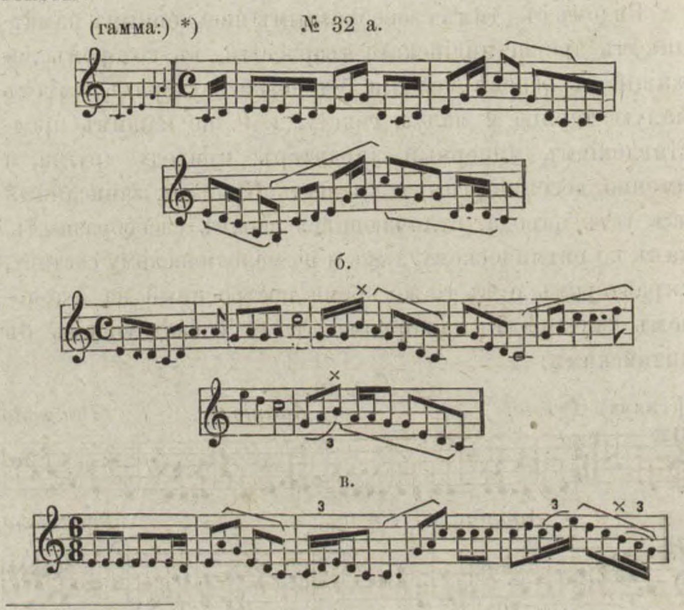
№ 31.



*) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. II, 256 и сл. Фетисъ въ своемъ переложеніи, вмѣсто fa-dièse и sol-dièse, вездѣ пишетъ fa и sol (ср. выше стр. 54, примѣч.).
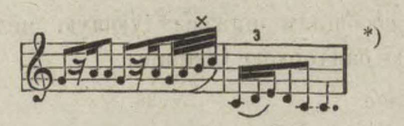
**) W. Jones. Ueb. die Musik der Indier, übers. v. Dalberg. Beil.

Исходя изъ того мнѣнія, что всякая теорія находитъ себѣ оправданіе лишь при непремѣнномъ условіи подтвержденія ея на возможно многочисленныхъ примѣрахъ, считаю необходимымъ привести еще рядъ примѣровъ изъ пѣсень нынѣ еще распѣваемыхъ народомъ въ Индіи, и притомъ обнаруживающихъ свое сложеніе на неполномъ, именно 5-тоновомъ звукорядѣ: заимствую нижеслѣдующіе напѣвы изъ сборника народныхъ пѣсень Могунъ Тагора, подложившаго подъ оригинальные народные напѣвы англійскіе патріотическіе пѣсенные тексты:



№ II. Въ 7-мъ тактѣ съ конца (NB. II), въ оригиналѣ поставлено sol вмѣсто fa-dièse, что положительно невѣрно: съ одной стороны sol выходило бы изъ границъ данной гаммы, вполнѣ опредѣленно выраженной и соблюденной въ теченіи всего гимна, а съ другой стороны указанная ошибка подтверждается соотвѣтствующимъ мѣстомъ въ первой части гимна (тактъ 14-й NB. I), гдѣ въ той же фигурѣ стоитъ fa-dièse, а не sol. Ошибка у меня исправлена.

*) На этой же гаммѣ основаны и нижеслѣдующіе два примѣра, вслѣдствіе чего я ее далѣе не выписываю впереди примѣровъ.
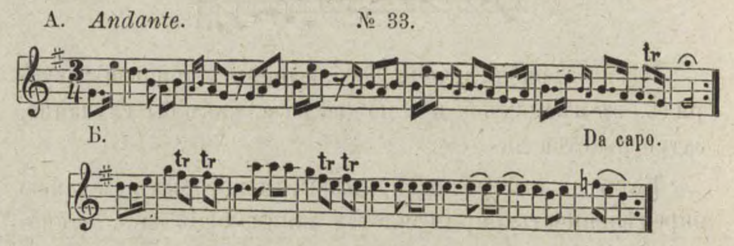

*)

Пѣсня а. вполнѣ точно соблюдаетъ 5-тоновой звукорядъ, въ пѣсняхъ б. и в. по два раза, какъ бы случайно, затрогивается si.

Какъ ни интересны примѣры, въ которыхъ съ такою опредѣленностью примѣняется занимающій насъ 5-тоновой звукорядъ, но не менѣе интересными и поучительными являются и такіе примѣры, въ которыхъ 5-тоновая главная основа еще ясно проглядываетъ, но уже отчасти помрачается интервалами, хотя бы имѣющими лишь случайный, проходящій характеръ. Какъ бы ни было, но здѣсь уже проявляется смѣшеніе неполнаго звукоряда съ полнымъ. Наиболѣе же поучительными оказываются варіанты той же пѣсни: сличая ихъ, мы можемъ угадывать первоначальную, болѣе вѣрную ихъ редакцію, считая таковою ту, въ которой интервалы всѣ, или покрайней мѣрѣ въ большинствѣ, соотвѣтствуютъ интерваламъ основнаго 5-тоноваго звукоряда; въ другихъ же редакціяхъ узнаемъ уже порчу мелодіи, сдвиженіе интерваловъ, появленіе такихъ интерваловъ, которыхъ въ данномъ звукорядѣ нѣтъ, словомъ—искаженіе первоначальной правильной редакціи, которая и можетъ быть въ иныхъ случаяхъ съ достаточною достовѣрностью возстановливаема, посредствомъ возвращенія мелодіи въ предѣлы даннаго звукоряда, если послѣдній только имѣетъ очевидно преобладающее значеніе въ общемъ ходѣ остальной мелодіи.
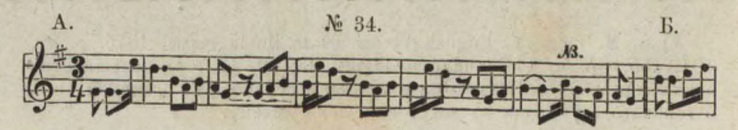
William Hamilton Bird въ 1770 году слышалъ въ

*) S. M. Tagore. English Verses set to Hindu music. 1875. p. 20, 101, 155. Ср. с, 14 (начало мелодіи), 23, 80, 122: въ большинствѣ этихъ напѣвовъ встрѣчаются и кварты и септимы, но основной типъ 5-тоноваго звукоряда въ нихъ еще ясно виденъ.
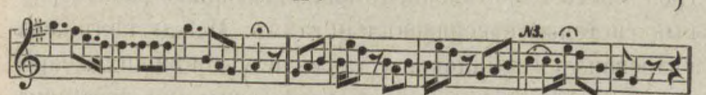
Индіи и сообщилъ нижеслѣдующую мелодію, пѣтую знаменитою баядеркою Chanam:



Первая часть этой пѣсни (A) построена самымъ строгимъ образомъ на звукорядѣ sol, la, si, ré, mi. Вторая часть (Б), начиная со 2-го такта, вноситъ въ мелодію fa-dièse, которое въ концѣ превращается въ fa. Часть эта можетъ быть разсматриваема, какъ сложенная уже по системѣ полнаго звукоряда, или же какъ производящая со втораго такта модуляцію въ звукорядъ ré, mi, fa-dièse (или fa), la, si, который при возвращеніи къ первой части пѣсни вновь модулируетъ, т. е. переходитъ въ первый звукорядъ sol, la, si, ré, mi. Тонъ sol во второй части пѣсни во всякомъ случаѣ представляетъ уже поэтическую вольность, навѣянную привычкой слуха индійца и къ полному (семиступенному) звукоряду, и данная часть даже производитъ, вслѣдствіе того, пріятный контрастъ къ болѣе строгой первой части. Таже самая пѣсня записана была около 40 лѣтъ спустя, Чарльсомъ Эдуардомъ Горномъ. Въ этомъ варіантѣ мы воочію можемъ убѣдиться, какъ съ теченіемъ времени искажаются мелодіи: строгое соблюденіе пятитоноваго звукоряда въ первой части пѣсни въ позднѣйшей редакціи мѣстами утрачивается. Приведу всю пѣсню въ этой позднѣйшей ея редакціи:



A'. *)



Въ первой части пѣсни и ея повтореніи (A и A[1]) явилась вовсе выпадающая изъ рамки 5-тоноваго звукоряда (sol, la, si, ré, mi) нота do (вмѣсто ré болѣе старой редакціи), означенная NB, портящая строгій характеръ мелодіи. Вторая часть пѣсни (Б) также искажена и утратила контрастирующій съ первою частью характеръ, въ первой редакціи обусловливавшійся перенесеніемъ мелодіи въ другой звукорядъ (въ верхнюю квинту). Въ данномъ же случаѣ вся часть Б производитъ монотонное впечатлѣніе, будучи основана на томъ же звукорядѣ sol, la, si, ré, mi (но только съ проходящимъ fa-dièse), какъ и первая часть.

Въ заключеніе бросимъ взглядъ на начальныя и заключительныя ноты приведенныхъ примѣровъ индійскихъ пѣсенъ. Начальными нотами являются большею частью прима, но также и секунда и терція; финальнымъ же тономъ во всѣхъ примѣрахъ служитъ прима, что указываетъ какъ бы на укоренившееся, быть можетъ подъ вліяніемъ европейской музыки, сознаніе у поющихъ важности основнаго тона звукоряда.

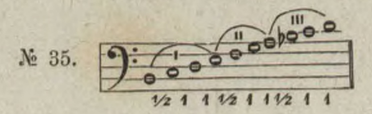
VII.

Неполные звукоряды у древнихъ грековъ.

Не буду вдаваться въ темныя дебри теоріи музыки древнихъ грековъ, но коснусь ея только съ той стороны, которая непосредственно относится къ главному вопросу настоящей статьи. Передъ нами цѣлый рядъ трактатовъ

*) Обѣ редакціи данной пѣсни помѣщены у F. Fétis. Hist. gén. de la mus. II, p. 266, 267.
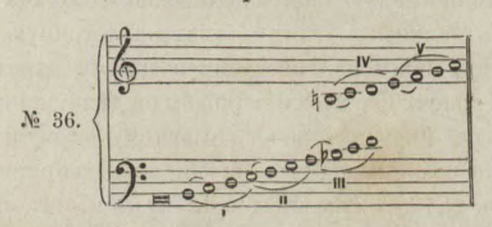
греческихъ теоретиковъ, устанавливающихъ разнообразныя системы звукорядовъ или гаммъ. Между тѣмъ какъ у древнихъ Индійцевъ, а также и у новѣйшихъ европейскихъ народовъ, всякаго рода звукоряды ограничиваются интерваломъ октавы, за предѣлами которой начинается уже повтореніе того же звукоряда, древнегреческіе теоретики относили звукоряды къ интервалу кварты; изъ послѣдовательнаго сопоставленія двухъ или болѣе рядовъ музыкальныхъ тоновъ, каждый въ предѣлахъ чистой кварты (тетрахордовъ), и при условіи соблюденія въ каждомъ изъ нихъ извѣстнаго взаимнаго отношенія этихъ тоновъ, строилась та или другая система. Такъ изъ соединенія двухъ четырехтоновыхъ звукорядовъ или тетрахордовъ, представляющихъ напр. слѣдующее отношеніе интерваловъ: ½ тона, 1 тонъ и 1 тонъ (si do ré mi и mi fa sol la), при чемъ верхній тонъ нижняго звукоряда совпадалъ съ нижнимъ—верхняго, получался семитоновой звукорядъ (si do ré mi fa sol la) или *связанная* система двухъ тетрахордовъ; если присоединялся, съ соблюденіемъ тѣхъ же условій, еще третій тетрахордъ (la si-bémol do ré), то получалась связанная система изъ трехъ тетрахордовъ, которая въ нашихъ нотныхъ знакахъ выразится такъ:

№ 35. 

Въ третьемъ тетрахордѣ является такимъ образомъ новый тонъ si-bémol, между тѣмъ какъ въ первомъ стоитъ si. Если бы такимъ же путемъ вести присовокупленіе 4-го, 5-го и т. д. тетрахордовъ, то ввелись бы еще новые тоны (ré mi-bémol fa sol, sol la-bémol si-bémol do и т. д.). Во избѣжаніе такого неестественнаго испещренія тоновой системы чуждыми тонами, древнегреческіе теоретики остановились на третьемъ связан-

номъ тетрахордѣ; но такъ какъ практика требовала употребленія и дальнѣйшихъ, болѣе высокихъ тоновъ, то придумали къ первой парѣ связанныхъ тетрахордовъ (I и II), кромѣ третьяго связаннаго (III), прибавить еще пару связанныхъ такихъ же тетрахордовъ (IV и V), представлявшихъ повтореніе I и II въ высшей октавѣ (si do ré mi fa sol la), но *раздѣльнымъ* образомъ, т. е. на разстояніи одного тона отъ высшаго тона тетрахорда II (начиная съ si). Такимъ образомъ получался діатоническій рядъ тоновъ, состоявшій изъ пяти описаннымъ образомъ сгруппированныхъ тетрахордовъ, распространявшихся на протяженіи почти двухъ октавъ, отъ нижняго si до верхняго la. Для пополненія этой системы (въ которой дважды повторялись тоны do и ré въ тетрахордахъ III и IV) до объема двухъ октавъ, снизу прибавлялся еще такъ называемый придаточный тонъ (нижнее la). Такъ произошла подъ руками теоретиковъ такъ называемая *неизмѣнная* система, состоявшая изъ пяти тетрахордовъ и придаточнаго тона. Въ нашихъ нотныхъ знакахъ система эта выразится такъ:

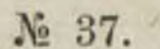
№ 36.
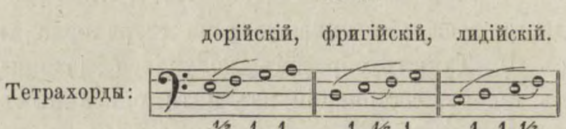


Нижній тонъ назыв. придаточнымъ—Proslambanomenos.
Тетрахордъ I „ первѣйшимъ—Tetrachordon hypaton.
„ II „ среднимъ — „ meson.
„ III „ связаннымъ — „ synnemenon.
„ IV „ раздѣльнымъ— „ diazeugmenon.
„ V „ превосходящимъ— „ hyperbolæon.

Не могу не прибавить, что въ основѣ данной системы лежитъ тетрахордъ, называемый *дорійскимъ* и пред-

ставлявшій указанное выше отношеніе интерваловъ: $1/2$ тона, 1 тонъ, 1 тонъ. Кромѣ того отличали еще тетрахорды *фригійскій*, представлявшій отношеніе 1 т., $1/2$ т., 1 т. (ré mi͡fa sol), и *лидійскій*—1 т., 1 т., $1/2$ т. (do ré mi͡fa). Все это наглядно показываетъ слѣдующій примѣръ:



№ 37.
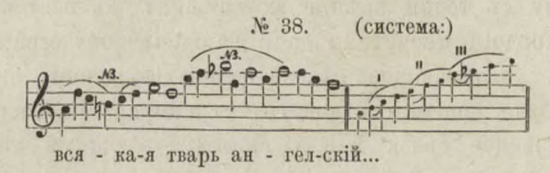


Что же представляетъ упомянутая „неизмѣнная“ система древне-греческихъ теоретиковъ? *діатоническую гамму*, въ предѣлахъ которой вращаются мужскіе голоса. Разумѣется, не теоретики ее выдумали, но сложилась она въ народѣ, независимо отъ всякихъ теоретическихъ измышленій: теоретики, дѣло которыхъ вводить сознательный порядокъ, систему въ произведенія творческаго духа народа, лишь набросили на сложившуюся, вѣроятно принесенную еще изъ далекой азіатской прародины, діатоническую гамму — хитросплетенную сѣть тетрахордовъ, до которой простому поющему народу въ древности, конечно, такъ же мало было дѣла, какъ нашему народу, инстинктивно слагающему свои пѣсни, обыкновенно основывающіяся на той же діатонической гаммѣ, нѣтъ дѣла до курсовъ теоріи музыки, читаемыхъ въ консерваторіяхъ. По особому пристрастію своему къ интервалу кварты, считавшейся греческими теоретиками за первый и меньшій консонансъ въ ряду тоновъ („все что меньше кварты диссонируетъ“ замѣчаетъ Никомахъ), они, хотя очевидно и ощущали важность въ музыкальной практикѣ интервала октавы и октавной системы, тѣмъ не менѣе относили октаву къ квартѣ и строили ее изъ двухъ связанныхъ тетрахордовъ съ придаточ-

нымъ тономъ, или изъ двухъ раздѣльныхъ тетрахордовъ.—Разсматривая всю вышеприведенную двуоктавную систему съ точки зрѣнія входившихъ въ составъ ея тетрахордовъ, теоретики дали каждому тону особое названіе, указывающее относительное положеніе его въ предѣлахъ соотвѣтствующаго тетрахорда, но вовсе не выражающее связи между соотвѣтствующими тонами верхней и нижней октавы. Гораздо проще поступали, какъ мы видѣли выше (стр. 46), древне-индійскіе теоретики, которые интервалы трехъ октавъ своей основной системы отъ La до $\bar{\bar{la}}$ назвали слогами: sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni, повторяющимися въ томъ же порядкѣ въ верхнихъ октавахъ и тѣмъ установляющими тѣсное отношеніе между соотвѣтствующими нотами каждой изъ октавъ, что вполнѣ совпадаетъ съ нашимъ способомъ обозначенія нотъ каждой октавы, тѣми же постоянно повторяющимися слогами: do, ré, mi и т. д.—Я только что замѣтилъ, что труды теоретиковъ и ихъ сложныя системы могли имѣть лишь мало вліянія на народную музыку, но они несомнѣнно отражались на произведеніяхъ спеціальныхъ, образованныхъ пѣвцовъ и инструменталистовъ. Ученіе греческихъ теоретиковъ оставило слѣды и далеко въ христіанскую эпоху въ трудахъ средневѣковыхъ теоретиковъ и композиторовъ художественной музыки, нерѣдко искавшихъ поученія въ трактатахъ о музыкѣ древнихъ авторовъ; между прочимъ слѣды древне-греческаго построенія звукоряда или музыкальной скалы изъ связанныхъ тетрахордовъ (см. выше примѣръ № 35, тетрахорды I, II, III) находимъ и въ пѣсняхъ восточной церкви: такъ на упомянутой системѣ трехъ связанныхъ тетрахордовъ основаны всѣ мелодіи нашего „Обихода церковнаго нотнаго пѣнія“, въ чемъ не трудно убѣдиться, особенно если обратить вниманіе на мелодіи „Обихода“, имѣющія протяженіе отъ нижняго до верхняго si: внизу всегда поется si, а вверху — всегда si-
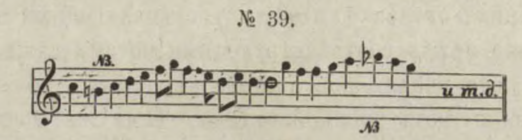
bémol, напр. въ литургіи преждеосвященной, въ пѣснѣ: „О тебѣ радуемся“ поется между прочимъ:

№ 38. (система:)



Въ греческой церкви также, между прочими системами, непримѣняемыми русскою церковью, извѣстна и упомянутая система связанныхъ тетрахордовъ; такъ въ слѣдующемъ отрывкѣ изъ мелодіи 1-го гласа:

№ 39.



въ нижней октавѣ стоитъ si, а въ верхней—si-bémol *).

Я указалъ выше на аналогію основнаго звукоряда (3-хъ октавной системы) древне-индійской теоріи съ неизмѣнной (2-хъ октавной) системой древне-греческой. Аналогія идетъ еще далѣе: какъ по древне-индійской теоріи *на каждомъ изъ семи тоновъ октавы* (sa, ri, ga и т. д.) въ предѣлахъ данной системы строится *октавный рядъ* или *гамма* (ср. выше стр. 47), т. е. всего *семь* рядовъ, такъ и у Грековъ на каждомъ изъ семи тоновъ октавы упомянутой неизмѣнной системы, въ предѣлахъ этой системы, начиная съ нижняго si, строились *семь октавныхъ рядовъ:*

Миксолидійскій: si do ré mi fa sol la si.

Лидійскій: do ré mi fa sol la si do.

Фригійскій: ré mi fa sol la si do ré.

---

*) L. A. Bourgault-Ducoudray. Etudes sur la musique ecclésiastique grecque. 1877, p. 14, срав. 16.

Дорійскій: mi fa sol la si do ré mi *).

Гиполидійскій: fa sol la si do ré mi fa.

Гипофригійскій: sol la si do ré mi fa sol.

Гиподорійскій: la si do ré mi fa sol la.

Но, какъ индійскіе теоретики находили прелесть теряться въ „морѣ ладовъ“, вводя въ свою простую семи-рядовую систему еще массу видоизмѣненій ладовъ, посредствомъ *повышенія* или *пониженія* на одинъ срути одного или нѣсколькихъ *интерваловъ*,— какъ индійскіе теоретики приводили, такимъ образомъ, въ сложную систему свойственную южно-азіатскимъ народамъ способность примѣнять при исполненіи мелодій мельчайшія повышенія и пониженія интерваловъ (принимаемыя то за $1/22$, то за $1/4$, то за $1/3$ тона), такъ и греческіе теоретики, очевидно на сходномъ же основаніи, въ виду свойственнаго малоазійскимъ народамъ и внесеннаго ими въ художественную греческую музыку обычая пѣть мелкими интервалами, приблизительно въ $1/2$ тона или въ $1/4$ т.,— привели это обстоятельство въ систему, стали отличать различные *роды* гаммъ, смотря по тому, встрѣчаются ли въ нихъ интервалы въ настоящемъ, неизмѣненномъ видѣ, или же въ измѣненномъ, сдвинутомъ видѣ. Въ первомъ случаѣ родъ гаммы назывался *діатоническимъ*, во второмъ, если происходило сближеніе нѣкоторыхъ сосѣднихъ тоновъ на $1/2$ тона (приблизительно), родъ назывался *хроматическимъ*, а если на $1/4$ тона (приблизительно), то *энгармоническимъ*. Намъ неизвѣстны условія, при которыхъ происходили эти хроматическія или энгармоническія сдвиженія интерваловъ. Я вообще ограничусь лишь

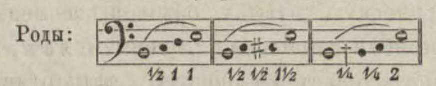
---

*) Замѣчу, что три главнѣйшіе изъ этихъ семи октавныхъ рядовъ: дорійскій, фригійскій и лидійскій, по именамъ которыхъ названы и прочіе ряды, состоятъ каждый изъ двухъ раздѣльныхъ однородныхъ соотвѣтствующихъ тетрахордовъ: дорійскихъ ($1/2$ т., 1 т., 1 т.), фригійскихъ (1 т., $1/2$ т., 1 т.), и лидійскихъ (1 т., 1 т., $1/2$ т.), ср. выше стр. 82.

указаніемъ на то, что, по правиламъ греческой теоріи, въ каждомъ тетрахордѣ всегда неизмѣнными, постоянными, оставались крайніе тоны, т. е. прима и кварта, сдвиженію же могли подвергаться средніе два тона (секунда и терція). Въ виду постоянства крайнихъ тоновъ (примы и кварты), по мѣрѣ сближенія среднихъ тоновъ между собой и обоихъ ихъ съ нижнимъ, нормальное разстояніе между этими тонами уменьшалось, за то увеличивалось, соотвѣтственно тому, разстояніе между третьимъ снизу тономъ и квартой. Такъ напр. если интервалы тетрахорда въ діатоническомъ родѣ представляли отношенія: $1/2$ тона, 1 тонъ, 1 тонъ, то въ хроматическомъ родѣ отношенія эти измѣнялись такъ. $1/2$ т., $1/2$ т., $1 1/2$ т., а въ энгармоническомъ—такъ: $1/4$ т., $1/4$ т., 2 т. Въ нотахъ это выражается слѣдующимъ образомъ:

№ 40.

діатонич., хроматич., энгармонич.

Роды: 

Бѣлыми нотами означены постоянные, а черными—подвергающіеся сдвиженію тоны; знакъ † означаетъ повышеніе на $1/4$ тона.

Сообщая эти элементарныя свѣдѣнія изъ области теоріи греческой музыки, я имѣлъ цѣлью указать на аналогическій, въ основаніи, принципъ смѣщенія или сдвиженія интерваловъ въ древне-индійской и древнегреческой теоріяхъ, и здѣсь и тамъ подавшій поводъ къ увеличенію *числа ладовъ* (у Индійцевъ) или къ разнообразію *родовъ ладовъ* (у Грековъ). Изъ того же принципа смѣщенія тоновъ вверхъ или внизъ произошелъ и въ музыкальной теоріи новѣйшихъ европейскихъ народовъ обычай повышенія или пониженія тоновъ на одинъ или два полутона, обозначаемаго такъ называемыми знаками смѣщенія или хроматическими знаками.

Не могу не обратить вниманія еще на одну разительную аналогію, несомнѣнно свидѣтельствующую о какой то вѣроятно традиціонной связи между теоріями музыки древне-греческой и древне-индійской. Индійская теорія между нотами мелодіи отличаетъ одну, называемую Ansa, которая опредѣляется въ санскритскихъ стихахъ, въ книгѣ Narayan, такъ: „это *нота,* дающая мелодіи ея особенный характеръ, нота, *чаще всѣхъ повторяемая,* и которой, подобно *владыкѣ* (господину), подчиняются всѣ прочія". Въ другомъ санскритскомъ стихотвореніи читаемъ: „передъ великими славными качествами того героя, которой такъ силенъ въ бою, *склоняются и подчиняются* прочіе цари, *какъ прочія ноты передъ* Ansa" *). Словомъ, Ansa есть нота *господствующая*, чаще всѣхъ прочихъ повторяемая въ мелодіи. Въ Аристотелевыхъ „Проблемахъ" читаемъ: „всѣ употребительные напѣвы *часто примѣняютъ* ноту Mese (=„средняя", такъ называлась у грековъ въ октавномъ ряду кварта, напр. въ ряду:

а NB. б

mi fa sol **la** si do ré mi

составленномъ изъ двухъ раздѣльныхъ тетрахордовъ а и б, верхній тонъ нижняго тетрахорда—la [NB.]), и всѣ хорошіе музыканты *чаще всего ударяютъ ее* и скоро опять *возвращаются къ ней*, удалившись отъ нея; *иначе относятся они къ прочимъ нотамъ*" **). Греческая Mese, слѣдовательно, тѣсно сближается съ индійской Ansa. Замѣчу, что принципъ господствованія въ мелодіи одной ноты надъ прочими, вмѣстѣ съ діатоническимъ звукорядомъ, отъ грековъ перешелъ и въ средневѣковую европейскую церковную музыку. На западѣ, въ Грегоріанскомъ хоралѣ, долгое время однимъ изъ характе-

*) W. Jones. Ueber die Musik der Indier. übers. v. Dalberg. 36.
**) W. Ambros. Gesch. der Mus. I, 437—438.

ристическихъ отличительныхъ признаковъ мелодій церковныхъ ладовъ служила *господствующая нота* или *доминанта*, особо установленная для каждаго лада *); въ напѣвахъ восточной (греческой и русской) церкви также отличаютъ *господствующій звукъ*, соотвѣтствующій по своему значенію „доминантѣ" грегоріанскаго хорала, но почти никогда не совпадающій съ послѣднею въ соотвѣтствующихъ гласахъ **).

Въ древне-индійской теоріи мы встрѣтили примѣненіе еще одного способа видоизмѣненія гаммъ, именно *выпущенія одного или двухъ интерваловъ* изъ полнаго семитоноваго звукоряда. Пріемъ этотъ примѣнялся, какъ мы видѣли, къ 17 изъ 32 извѣстныхъ индійскихъ ладовъ, слѣдовательно игралъ очень важную роль въ индійской теоріи.

Въ виду аналогіи, которую въ указанныхъ выше нѣкоторыхъ общихъ чертахъ представляютъ древне-индійская и древне-греческая музыкальныя теоріи, невольно задаемъ себѣ вопросъ, не найдется ли и у греческихъ теоретиковъ упоминанія о подобныхъ только что упомянутымъ индійскимъ неполныхъ гаммахъ. Дѣйствительно Аристидъ Квинтиліанъ, излагая тоновую систему древнихъ грековъ, замѣчаетъ: „существуютъ еще иныя тетрахордныя дѣленія, примѣнявшіяся *самыми древнѣйшими музыкантами* для своихъ гармоній (т. е. звукорядовъ), которыя иногда выполняютъ *весь октахордъ* (т. е. всю октаву), иногда *болѣе* чѣмъ систему изъ шести тоновъ (т. е. имѣютъ большій объемъ, чѣмъ шесть

---

*) Ср. N. A. Jansen. Wahre Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges. 1846. S. 110—112. „Доминанта" понимается здѣсь именно въ вышеуказанномъ, а не гармоническомъ смыслѣ, какъ въ новѣйшей теоріи.

**) Ср. L. A. Bourgault-Ducoudray. Etudes sur la mus eccl. grecque. Признаки гласовъ, стр. 13 и сл.—Д. Разумовскій. Церковное пѣніе въ Россіи, 1867—1869. Признаки гласовъ греческаго роспѣва, стр. 118 и сл., знаменнаго роспѣва—122 и сл.

тоновъ, составляющихъ содержаніе октавы), иногда *менѣе.* Ибо они *не всегда употребляли всѣ тоны.* Причину этого — прибавляетъ Аристидъ — я объясню въ послѣдствіи". Къ сожалѣнію, однако, обѣщаннаго объясненія онъ не далъ, но изъ дальнѣйшихъ его словъ видно, что упомянутыхъ гармоній древнѣйшихъ музыкантовъ было шесть, и отношенія интерваловъ въ нихъ были слѣдующія:

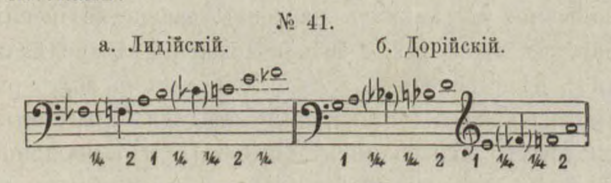
1) *Лидійскій* ладъ: 1/4 тона, 2 т., 1 т., 1/4 т., 1/4 т., 2 т., 1/4 т.
2) *Дорійскій* ладъ: 1 т., 1/4 т., 1/4 т., 2 т., 1 т., 1/4 т., 1/4 т., 2 т.
3) *Фригійскій* ладъ: 1 т., 1/4 т., 1/4 т., 2 т., 1 т., 1/4 т., 1/4 т., 1 т.
4) *Іастійскій* ладъ: 1/4 т., 1/4 т.. 2 т., 1 1/2 т., 1 т.
5) *Миксолидійскій* ладъ: 1/4 т., 1/4 т., 1 т., 1 т., 1/4 т., 1/4 т., 3 т.
6) *Лидійскій синтоническій* ладъ: 1/4 т., 1/4 т., 2 т., 1 1/2 т., 2 т.

Лады эти изложены авторомъ въ энгармоническомъ родѣ, т. е. съ примѣненіемъ четвертныхъ тоновъ. Вслѣдъ за тѣмъ помѣщена авторомъ таблица, выражающая греческими нотными знаками (буквами) то, что выше изложено въ словахъ *).

Переложивъ эту таблицу на наши нотные знаки, получаемъ слѣдующую картину древнѣйшихъ неполныхъ ладовъ **), причемъ четвертные тоны означены въ скобкахъ:
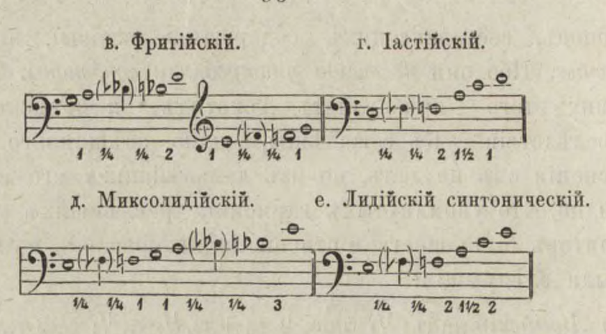
№ 41.

а. Лидійскій. б. Дорійскій.



*) Aristides Quintilianus. De musica. Lib. I, см. M. Meibomius. Antiquae musicae auctores. 1652. II, p. 21.

**) Переводъ на наши ноты сдѣланъ мною, согласно объясненію греческихъ нотныхъ знаковъ, данному Беллерманомъ. (F. Bellermann. Die Tonleitern und Musik-noten der Griechen). Переложеніе, сдѣланное Фетисомъ (Hist. gén. de la mus. III, p. 84—86), не вполнѣ точно. Для обозначенія пониженія на 1/4 тона, мною избранъ неполный знакъ бемоля: ♭.



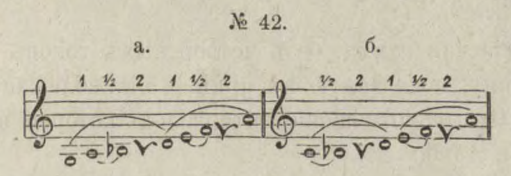
Какъ употреблялись эти неполныя гаммы, какъ относились онѣ къ тетрахордной системѣ, подчинялись ли онѣ вообще тетрахордному дѣленію, какъ о томъ вскользь упоминаетъ Аристидъ Квинтиліанъ, мы не знаемъ, вопросы эти вѣроятно навсегда останутся неразъясненными, и по поводу ихъ могутъ строиться однѣ лишь догадки. Въ виду высказаннаго мною предположенія, что эти неполныя гаммы древнѣйшей греческой теоріи основаны на тѣхъ же традиціяхъ, какъ и неполныя гаммы древне-индійскія, попытаемся поискать, не встрѣтится ли, хотя бы въ нѣкоторыхъ случаяхъ, дѣйствительнаго сходства между тѣми и другими.

Дорійская гамма въ указанной древнѣйшей формѣ превышаетъ объемъ октавы, а потому не можетъ быть сравниваема съ какимъ либо изъ древне-индійскихъ ладовъ, заключающихся безъ исключенія въ предѣлахъ октавы. Дѣйствительно ладъ этотъ можетъ быть разсматриваемъ какъ составленный изъ двухъ связанныхъ однородныхъ квинтъ (пентахордовъ) съ выпущенной квартой (см. прим. 42 а.). Четвертные тоны, выписанные Аристидомъ Квинтиліаномъ, здѣсь слиты въ полутоны (Плутархъ упоминаетъ о томъ, что дѣленіе полутоновъ на четверти было дѣломъ позднѣйшихъ временъ *)). Но тотъ же звукорядъ можетъ быть разсматриваемъ и какъ

*) Plutarchi. De Musica XI. Ср. ниже.
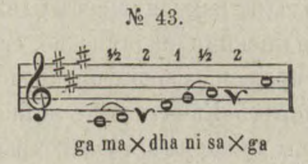
составленный изъ двухъ раздѣльныхъ дорійскихъ тетрахордовъ: la—ré и mi—la, съ прибавленнымъ снизу придаточнымъ тономъ sol. Въ такомъ случаѣ, если отбросить послѣдній, то получится гамма (прим. 42 б.),

№ 42.
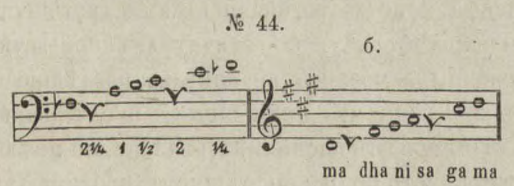


близко совпадающая съ древне-индійскою неполною гаммою Hindola (см. выше стр. 49 и сл., причемъ, конечно, надо имѣть въ виду нѣкоторую разницу дѣйствительной высоты нотъ у Индійцевъ противъ обозначаемой нашими нотами). Въ соотвѣтствующемъ обращеніи гамма Hindola представляетъ такія же отношенія интерваловъ и выразится такъ:

№ 43.



Лидійская неполная гамма, если изъ нея, на томъ же основаніи, исключить четверти тоновъ, выразится такъ, какъ показано въ прим. 44 а., и находитъ себѣ близкую аналогію въ индійскихъ ладахъ Hindola и Velavali, которые при соотвѣтствующихъ обращеніяхъ получатъ видъ, показанный въ прим. 44 б.

№ 44.
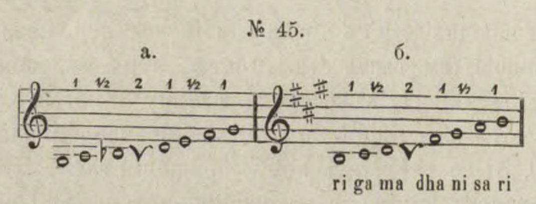


Въ виду того что, ma немного ниже чѣмъ наше ré, а dha немного выше, чѣмъ наше fa-dièse, первый

интервалъ будетъ немного больше двухъ тоновъ, вслѣдствіе чего даже взаимныя отношенія интерваловъ данной гаммы могутъ быть выражены приблизительно тѣми же цифрами, какъ въ греческой лидійской неполной гаммѣ: 2¼, 1, ½, 2, ¼.

Фригійская гамма, безъ четвертныхъ тоновъ имѣющая форму, показанную въ прим. 45 а., сближается съ ладомъ Gusjari, отношеніе интерваловъ которой видимъ въ прим. 45 б.:

№ 45.
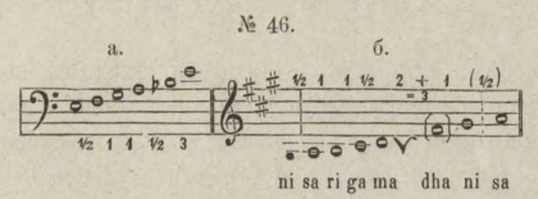


Остальные три неполные древне-греческіе звукоряда на первый взглядъ не находятъ себѣ близкихъ аналогій между древне-индійскими ладами; но, если принять во вниманіе весьма правдоподобное предположеніе Беллермана *), что Аристидъ Квинтиліанъ выписалъ эти свои древнѣйшія гаммы по какимъ либо сохранившимся еще въ его время древнимъ мелодіямъ, выставивъ только тѣ интервалы, которые встрѣчались въ этихъ мелодіяхъ,—если принять во вниманіе такое предположеніе, подтверждаемое словами самого Аристида, что не всегда употреблялись древними музыкантами всѣ тоны (т. е. что нѣкоторые тоны звукорядовъ въ нѣкоторыхъ мелодіяхъ иногда и не затрогивались), а съ другой стороны все таки имѣя въ виду, что эти древнѣйшіе звукоряды были неполны,—можемъ сравнивать послѣдніе съ неполными же гаммами индійскими, представляющими сходное взаимное отношеніе интерваловъ, но имѣющими, быть можетъ, хоть по одному лишнему, противъ данныхъ

*) F. Bellermann. Die Tonleit. u. Musiknot. d. Griech. S. 68.

древне-греческихъ, интервалу. Допустивъ это, мы тотчасъ найдемъ сходные звукоряды между древне-индійскими неполными гаммами. Такъ миксолидійскому неполному ладу (прим. 46 а.) будетъ соотвѣтствовать древне-индійскій ладъ Lelitâ (прим. 46 б.):

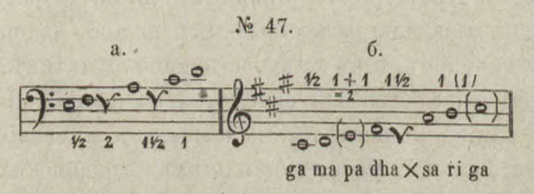
№ 46.



собственно простирающійся отъ sa до sa, но сущность котораго не измѣнится, если мы будемъ считать его отъ ni до ni. Въ послѣднемъ случаѣ данная гамма, по отношенію интерваловъ, совпадаетъ съ миксолидійскимъ неполнымъ звукорядомъ, за исключеніемъ лишней ноты dha, причемъ, однако, интервалъ отъ ma до ni равенъ 3 тонамъ, какъ и интервалъ отъ si-bémol до mi въ данной греческой гаммѣ.

Іастійскій ладъ (прим. 47 а.) находитъ себѣ аналогію въ ладѣ Desaeshi (прим. 47 б.):

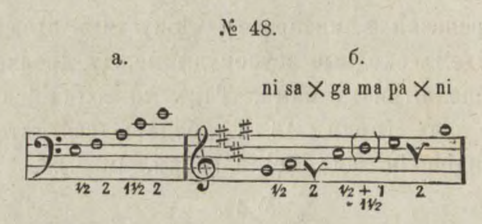
№ 47.



Откинувъ высшее ga, такъ какъ іастійская гамма распространяется только на септиму, получимъ гамму, въ которой противъ древне-іастійской окажется одна лишняя нота (терція pa).

Наконецъ лидійскій синтоническій ладъ (прим. 48 а.) сближается съ древне-индійскимъ ладомъ Carnati (прим. 48 б.), въ которомъ только опять одинъ лишній, противъ даннаго греческаго лада, тонъ (квинта):
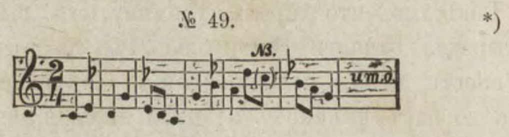
№ 48.



Во всѣхъ данныхъ случаяхъ мы находимъ, конечно, не полное тождество,—существованіе таковаго даже невозможно было бы предположить, въ виду своеобразныхъ и самостоятельныхъ путей, которымъ слѣдовали индійская и греческая музыкальныя теоріи,—но *близкое сходство* гаммъ и во всякомъ случаѣ близкое сходство *принциповъ* музыкальной системы древне-греческой и древне-индійской. Сходство это подтверждаетъ высказанное мною предположеніе, что *принципъ неполноты звукорядовъ* въ обоихъ случаяхъ совпадаетъ и въ обоихъ же случаяхъ вѣроятно вызванъ былъ употребленіемъ неполныхъ звукорядовъ въ народномъ пѣніи, вѣроятно первоначально основывавшемся на древнѣйшихъ азіатскихъ традиціяхъ о первобытномъ пятитоновомъ звукорядѣ; и въ Греціи, какъ и въ Индіи, этотъ принципъ далъ теоретикамъ поводъ къ сложенію разнообразныхъ видовъ ладовъ. Въ Греціи, наконецъ, и въ художественной практикѣ, и въ теоріи, восторжествовала окончательно полная діатоническая гамма, въ послѣдствіи легшая въ основаніе всей художественной музыки новѣйшихъ европейскихъ народовъ. Простонародное же пѣніе вѣроятно и въ Греціи продолжало, хотя отчасти, основываться на древнихъ традиціонныхъ неполныхъ звукорядахъ, какъ то до настоящаго времени, рядомъ съ примѣненіемъ и полной діатонической гаммы, имѣетъ мѣсто не только у современныхъ намъ Индійцевъ, но и у нѣкоторыхъ европейскихъ народовъ, живущихъ на самыхъ крайнихъ предѣлахъ Европы, западныхъ и восточныхъ.

Извѣстно, что, кромѣ упомянутыхъ выше (стр. 4) четырехъ, отчасти сомнительныхъ, по отношенію къ древности стиля ихъ, мелодій, изъ древне-греческаго міра до насъ никакихъ музыкальныхъ памятниковъ не дошло; да и эти мелодіи всѣ основаны на полныхъ гаммахъ діатоническаго рода. На первый взглядъ даже трудно себѣ представить, какого вида могли бы быть мелодіи, построенныя на приведенныхъ неполныхъ древне-греческихъ гаммахъ. Между тѣмъ, присматриваясь ближе къ нѣкоторымъ народнымъ мелодіямъ славянскимъ, мы замѣчаемъ въ нихъ какъ бы сознательное или, по крайней мѣрѣ, по преданію соблюдаемое, избѣганіе нѣкоторыхъ интерваловъ, причемъ иные напѣвы оказываются будто бы изобрѣтенными на основѣ неполныхъ звукорядовъ, сходныхъ съ древнѣйшими неполными ладами греческими. Разумѣется, славянскіе народные пѣснеслагатели не имѣли въ виду именно этихъ древнѣйшихъ греческихъ звукорядовъ, но послѣдніе вошли въ систему греческой теоріи очевидно изъ народной практики греческой, возникшей на одной почвѣ съ древне-славянской пѣснею. Я могу указать на нѣсколько славянскихъ мелодій, болѣе или менѣе соотвѣтствующихъ древнѣйшимъ неполнымъ греческимъ ладамъ, напр. дорійскому, фригійскому, іастійскому, и могущихъ, вслѣдствіе того, дать хотя приблизительное понятіе о способѣ примѣненія на практикѣ выписанныхъ Аристидомъ Квинтиліаномъ древнѣйшихъ греческихъ неполныхъ звукорядовъ. Въ дорійскомъ ладѣ, разсматриваемомъ какъ совокупность двухъ пентахордовъ, съ пропущенными въ каждомъ изъ нихъ квартой (ср. выше прим. 42), могли бы быть сочиняемы мелодіи въ родѣ напѣва слѣдующей моравской пѣсни, если только мажорный строй этой мелодіи превратить въ минорный и исключить случайную, проходящую въ верхнемъ пентахордѣ, ноту do, означенную NB:
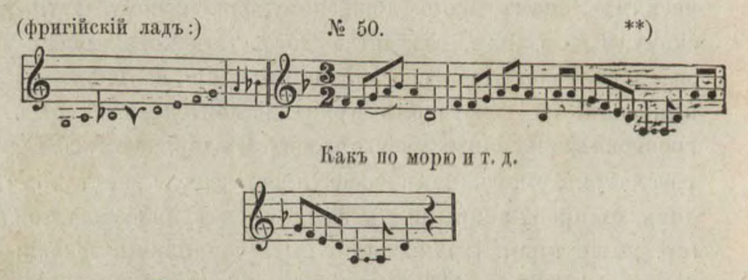
№ 49. *)



Звукорядъ, лежащій въ основѣ такой мелодіи (простирающійся отъ do до ré), совпадаетъ съ дорійскимъ неполнымъ ладомъ: 1 т., ½ т., 2 т., 1 т., ½ т., 2 т., при данной тоникѣ: do, ré, mi-bémol, sol, la, si-bémol, ré. Тотъ же ладъ, объясняемый какъ совокупность двухъ раздѣльныхъ тетрахордовъ съ пропущенной терціей въ каждомъ, въ данномъ случаѣ: ré, mi-bémol, sol и la, si-bémol, ré (съ прибавленнымъ снизу придаточнымъ тономъ do), какъ замѣчено выше, совпадаетъ съ древне-индійскими неполными гаммами, сводящимися къ типу 5-тоноваго звукоряда I, II, III, V, VI, (sol, la, si-bémol, ré, mi-bémol), и представляетъ ту же приблизительно основу, какъ лады Hindola, Dhanyâsi или Velavali. Примѣръ древне-индійской пѣсни, основанной на такомъ звукорядѣ, приведенъ выше (№ 30).

Неполный фригійскій ладъ можетъ быть представленъ слѣдующею русскою пѣснею, впрочемъ, захватывающею два тона сосѣдней верхней октавы и не спускающеюся до нижняго sol:

(фригійскій ладъ:) № 50. **)
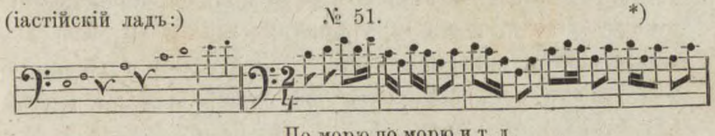


---

*) F. Susil. Moravské nár. pés. № 8. Замѣчу, что подобное перенесеніе мотива пѣсни, въ началѣ ея, на другую ступень составляетъ одну изъ отличительныхъ чертъ многихъ западно-славянскихъ народныхъ напѣвовъ.

**) М. Балакиревъ. Сборникъ русскихъ народн. пѣсенъ. № 3.

Іастійскій ладъ могъ быть извлеченъ Аристидомъ Квинтиліаномъ изъ мелодіи, въ родѣ слѣдующей:

(іастійскій ладъ:) № 51. *)
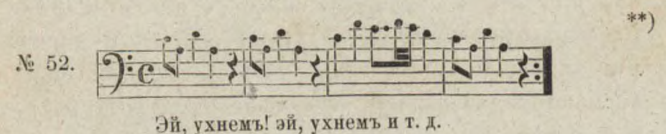


По морю по морю и т. д.

принимая, что та предполагаемая мелодія не восходила до высокаго fa (какъ здѣсь въ 1-мъ тактѣ) и касалась низкаго mi, коимъ начинается данный звукорядъ и до котораго не спускается данная русская пѣсня. Не могу не привести еще одной старинной, весьма характеристической русской пѣсни, удовлетворяющей въ первой своей части тому же звукоряду:

**)

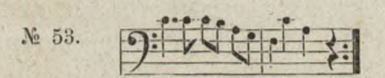
№ 52.



Эй, ухнемъ! эй, ухнемъ и т. д.
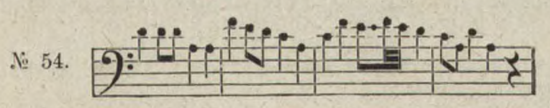
Вторая часть послѣдней пѣсни выходитъ изъ предѣловъ данной неполной гаммы и образуетъ переходъ (модуляцію) въ другой ладъ:

№ 53.



контрастирующій съ первою частью пѣсни своимъ свѣтлымъ (мажорнымъ, по современнымъ понятіямъ) характеромъ, послѣ чего слѣдуетъ возвращеніе въ первый ладъ (2 такта) и сокращенное повтореніе первой части:

№ 54.



*) Н. Пальчиковъ. Крестьянскія пѣсни. № 22.

**) М. Балакиревъ. Сборникъ русскихъ народн. пѣсенъ. № 40.

Модуляціи въ мелодіи допускались и греческими теоретиками: Эвклидъ, въ приписываемомъ ему трактатѣ, свидѣтельствуетъ, что въ мелодіяхъ чередовались иногда діатоническій и хроматическій роды, или діатоническій и энгармоническій *). Птолемей говоритъ, что напѣвъ могъ переходить изъ одного лада въ другой, представляя взаимное чередованіе напр. фригійскаго и дорійскаго, или дорійскаго и лидійскаго ладовъ **). Нѣчто подобное мы встрѣтили въ только что приведенной русской бурлацкой пѣснѣ.

Примѣненіе и въ позднѣйшія времена, греческими музыкантами, неполныхъ гаммъ подтверждается слѣдующими свидѣтельствами. Аристоксенъ замѣчаетъ, что *мелодіи съ выпущеннымъ* Lichanos, т. е. *терціей* въ тетрахордѣ, не только не дурны, но даже почти *лучшія* ***). Плутархъ говоритъ, что Олимпъ, древній фригійскій музыкантъ, которому онъ, со словъ Аристоксена, приписываетъ *изобрѣтеніе энгармоническаго рода*, поступалъ такъ: пользуясь діатонической гаммой, Олимпъ часто велъ свою мелодію то съ квинты (Paramese), то съ кварты (Mese) на секунду (Parhypate), *перескакивая черезъ терцію* (Lichanos); открывъ прелесть такого пріема, онъ съ восторгомъ усвоилъ себѣ истекающую изъ него систему и сочинялъ по ней въ дорійскомъ ладѣ (въ другомъ мѣстѣ читаемъ у того же автора, что Олимпъ сочинялъ въ энгармоническомъ родѣ во фригійскомъ ладѣ). Далѣе Плутархъ высказываетъ предположеніе, что дѣленіе полутона на четверти, какъ это въ послѣдствіи дѣлалось въ энгармоническомъ родѣ въ лидійскомъ и фригійскомъ ладахъ, не было дѣломъ Олимпа,

---

*) Euclides. Introductio harmonica. p. 10. См. M. Meibomius. Antiquæ musicæ auctores. I.
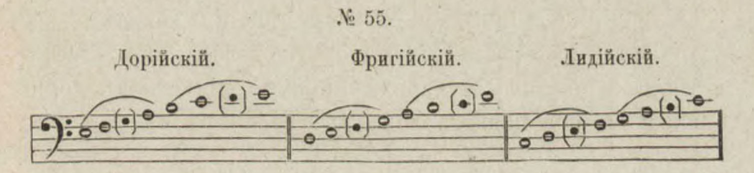
**) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. III, p. 202.

***) Aristoxenos. Harmonicorum elementorum libri. I, p. 23. См. M. Meibomius. Ant. mus. auct. I.

и утверждаетъ, что *флейтисты, играющіе древнія мелодіи, не употребляютъ четвертныхъ тоновъ*. Изъ этихъ словъ можно строить предположеніе, что греческій энгармонизмъ въ древнѣйшія времена представлялъ собою примѣненіе неполной гаммы, соотвѣтствующей разсматриваемой нами 5-тоновой гаммѣ индо-китайской. Указанный родъ мелодій Олимпа носилъ названіе Spondeios *), т. е. употребительный при священныхъ возліяніяхъ, что доказываетъ священный его характеръ, а извѣстно, что религіозные, ритуальные гимны всюду по преимуществу сохраняютъ древній стиль и характеръ.
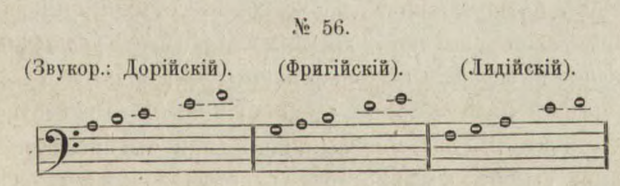
Если мы представимъ себѣ главные діатоническіе октавные ряды (см. выше стр. 84—85): дорійскій, фригійскій и лидійскій, съ выпущенными изъ нихъ (въ каждомъ изъ составляющихъ ихъ тетрахордовъ) терціями, то получимъ слѣдующіе звукоряды:

№ 55.



Сведя эти три гаммы къ одному типу, какъ мы это сдѣлали по отношенію къ древне-индійскимъ неполнымъ гаммамъ (стр. 55), получимъ занимавшую насъ выше 5-тоновую гамму:

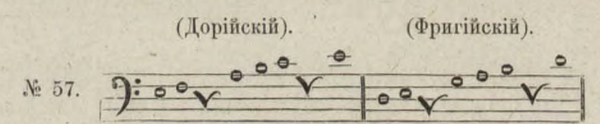
№ 56.



*) Plutarchos. De musica. XI, XXXIII.—Ср. F. Bellermann. Die Tonleit. und Musiknot. der Griech. S. 24—25.— Fortlage. Das musikalische System der Griechen. 1847. S. 122.

въ первомъ случаѣ съ малыми, а во второмъ и третьемъ—съ большими терціями и секстами, по формуламъ: въ первомъ случаѣ — I, II, III, V, VI, а во второмъ и третьемъ — I, II, III, V, VI. Изъ словъ Аристоксена, находившаго, что выпущенная изъ мелодіи терція дѣлаетъ ее лучшею, а равно изъ того факта, что въ древнихъ мелодіяхъ Олимпа также пропускаема была терція, убѣждаемся, что *дѣйствительно въ древней Греціи*, какъ и въ древней Индіи, *были въ ходу мелодіи, основанныя* на только что приведенныхъ *5-тоновыхъ звукорядахъ*, которые, съ точки зрѣнія тетрахордной системы, и объяснялись теоретиками, какъ гаммы съ выпущенными въ составляющихъ ихъ тетрахордахъ терціями.

Приведенныя выше слова Плутарха объ *изобрѣтеніи* Олимпомъ энгармоническаго рода, представляющаго діатоническую гамму съ выпущенными въ тетрахордахъ ея терціями, и притомъ безъ примѣненія дѣленія полутоноваго интервала на четверти, словомъ объ изобрѣтеніи 5-тоноваго звукоряда и примѣненіи его въ дорійскомъ и фригійскомъ ладахъ:



слѣдуетъ понимать такъ, что Олимпъ, сочиняя свои мелодіи, которыя, какъ извѣстно, въ теченіи многихъ вѣковъ очень высоко почитались Греками, *пользовался 5-тоновымъ звукорядомъ*; послѣдній же, разумѣется, изобрѣтенъ не имъ, и даже не Фригійцами, его соотечественниками, а за много вѣковъ или тысячелѣтій до Олимпа уже былъ извѣстенъ древнимъ Аріямъ на азіатской ихъ прародинѣ.

Независимо отъ изложенныхъ соображеній, употребленіе Греками въ глубокой древности 5-тоноваго звуко-

ряда (по крайней мѣрѣ съ малыми терціей и секстой) прямо и неоспоримо доказывается упоминаемыми Аристидомъ Квинтиліаномъ, приведенными выше (стр. 89) древнѣйшими неполными гаммами: дорійской и лидійской.

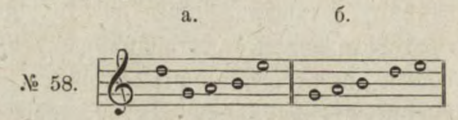
Нѣкоторымъ косвеннымъ подтвержденіемъ того же предположенія, что 5-тоновая гамма практиковалась въ Греціи, а въ особенности въ Малой Азіи, можетъ служить и слѣдующій небезъинтересный фактъ. Въ Нубіи, въ Донголѣ, извѣстенъ струнный инструментъ, состоящій изъ деревяннаго полушаровиднаго полаго корпуса, надъ полостью котораго натянута звѣриная шкура. Отъ корпуса расходятся два отрога, концы которыхъ соединяются поперечной перекладинкой, изъ чего образуется нѣчто въ родѣ треугольника, внутри котораго и натянуты струны, числомъ 5, вѣерообразно расходящіяся отъ корпуса къ перекладинкѣ. Инструментъ этотъ нетолько воспроизводитъ простѣйшую форму малоазійской, въ древности перешедшей и въ Грецію и всюду распространившейся и утвердившейся здѣсь *киѳары*, но и носитъ на мѣстныхъ нарѣчіяхъ имя Guisarke или Kissar, очевидно заимствованное отъ греческаго Κίθαρα. На струнахъ киссары играютъ лѣвой рукой пальцами, а правой—плектромъ, какъ въ древности играли на лирахъ и киѳарахъ. Киѳары, сходныя съ нубійскою, съ 5, 7, 10 и болѣе струнами, являются изображенными на древне-египетскихъ памятникахъ; на одномъ изъ рисунковъ, помѣщенномъ у Фетиса *), музыкантъ, держащій инструментъ даже точно такъ, какъ нынѣшніе Нубійцы, играетъ на струнахъ лѣвой рукой пальцами, а правой — плектромъ. Въ Египетъ же киѳара, какъ доказываетъ Фетисъ **), перенесена изъ Азіи (Каріи,

---

*) Hist. gén. de la mus. I, p. 278.
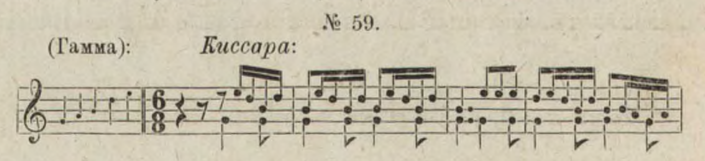
**) Тамъ же: II, p. 273 et suiv.
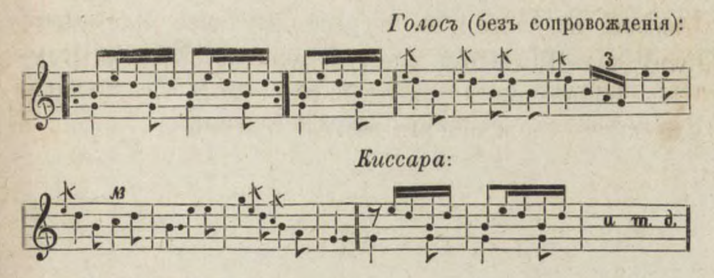
Лидіи, можетъ быть изъ Ассиріи). И такъ глубочайшая древность разсматриваемаго нубійскаго инструмента доказывается нетолько формой и именемъ, отождествляющихъ его съ киѳарой, но и изображеніями такого инструмента въ томъ же точно видѣ на памятникахъ, созданныхъ за нѣсколько тысячелѣтій до нашего времени. Затѣмъ обратимъ вниманіе на строй нубійскаго инструмента. Пять струнъ его настроены такъ, какъ показано въ прим. 58 а, т. е. онѣ даютъ знакомый намъ 5-тоновой звукорядъ б:



„Востокъ не измѣняетъ своихъ нравовъ и обычаевъ— замѣчаетъ Фетисъ — онъ удерживаетъ ихъ и подъ чужимъ владычествомъ, и при самыхъ гибельныхъ обстоятельствахъ“. И строй киссары вѣроятно сохранился въ данномъ видѣ съ древнихъ временъ: Виллото, описавшій инструментъ, желая убѣдиться въ томъ, что данный строй не случайный, разстроилъ инструментъ, но владѣлецъ послѣдняго немедленно и безъ запинки вновь настроилъ его по прежнему. Виллото записалъ и слѣдующую пѣсню, исполняемую съ сопровожденіемъ киссары: правой рукой, посредствомъ плектра (кусочка кожи) играющій ударяетъ въ извѣстномъ постоянномъ ритмѣ самую низкую струну (какъ бы педаль), а пальцами лѣвой руки онъ наигрываетъ въ тоже время фигурацію; мелодія пѣвца вся основана на томъ же пятитоновомъ звукорядѣ, за исключеніемъ проходящаго. какъ бы случайнаго do (NB) въ 4-мъ ея тактѣ:

№ 59.





Итакъ, если предположить, что данный строй дѣйствительно древній, что самый инструментъ заимствованъ изъ Азіи (киѳара—инструментъ малоазіатскій по преимуществу, и изъ Малой Азіи проникла въ Грецію), если принять во вниманіе фактъ, что 5-струнныя киѳары были въ употребленіи въ Греціи до позднѣйшихъ временъ (еще далеко послѣ введенія Терпандромъ 7-струнной и Пиѳагоромъ—8-струнной киѳары), что подтверждается изображеніями 5-струнныхъ киѳаръ на древнихъ памятникахъ лучшаго стиля *), то невольно возникаетъ предположеніе, что въ Малой Азіи и въ Греціи, вмѣстѣ съ такими 5-струнными киѳарами, сохранялись и мелодіи, основанныя на соотвѣтствующемъ 5-тоновомъ звукорядѣ; это же предположеніе находитъ себѣ подтвержденіе въ вышеуказанныхъ свидѣтельствахъ древнихъ писателей о выпусканіи въ мелодіяхъ терцій соотвѣтствующихъ тетрахордовъ, особенно въ высоко почитавшихся мелодіяхъ фригійца, т. е. *малоазійскаго* пѣвца, Олимпа; съ точки зрѣнія свойственной Грекамъ тетрахордной системы, это выражало дѣйствительное употребленіе 5-тоновыхъ звукорядовъ, изображаемыхъ нами формулами: I, II, III, V, VI или I, II, III, V, VI (ср. выше).

Такія мелодіи нынѣ оказываются почти вовсе утраченными въ народной музыкѣ на югѣ и въ центрѣ

---

*) Ср. такія изображенія у F. Fétis. Hist. gén. de la mus. III, p. 259.

Европы, но, какъ уже не разъ замѣчено было выше, нерѣдко встрѣчаются еще у потомковъ древнихъ Кельтовъ, на крайнемъ западѣ и сѣверозападѣ, а также у Русскихъ—на крайнемъ востокѣ Европы.

VI.

5-тоновая гамма въ пѣсняхъ ирландцевъ и шотландцевъ.

Я упомянулъ выше (стр. 24), что Шотландцы или Скоты, какъ нынѣ признано всѣми, составляютъ вѣтвь ирландскаго народа, въ древности носившаго тоже названіе—Скоты,—а потому древнія пѣсни Ирландцевъ и горныхъ иливерхнихъ Шотландцевъ (нижніе Шотландцы подверглись уже обезличившему ихъ въ значительной степени вліянію Англичанъ), какъ исходящія изъ одного общаго корня, могутъ быть разсматриваемы вмѣстѣ. Разсмотрѣнію этому я, однако, долженъ предпослать слѣдующую оговорку: матеріалы, которые я имѣлъ въ своемъ распоряженіи, не вполнѣ исчерпываютъ предметъ. Нѣкоторые сборники пѣсень и книги объ ирландской и шотландской музыкѣ *), которыми я бы охотно воспользовался, оказались отсутствующими нетолько въ нашихъ книжныхъ и нотныхъ магазинахъ, но даже въ публичныхъ книгохранилищахъ. Приходится довольствоваться другими сборниками, а равно и выдержками изъ нѣкоторыхъ изъ вышепоименованныхъ сочиненій и сборниковъ, нашедшими мѣсто въ другихъ

---

*) Таковы напр.: J. Walker. Historical Memoirs of the Irish Bards.—W. Dauney. The ancient melodies of Scotland. Edinb. 1838.—Graham. Songs of Scotland. 1859.—Сборникъ шотландскихъ мелодій, изданный первымъ собирателемъ ихъ Ramsay, въ XVIII столѣтіи.—Thomson's. Collection of the songs of Burns etc. 1822—1825.—The musical Repository: a collection of favourite Scotch, English and Irish Songs. Edinb. 1802, и др.

трудахъ, трактующихъ о данномъ предметѣ. Впрочемъ, имѣющіеся у меня подъ руками матеріалы такъ неоспоримо доказываютъ одно и то же положеніе, приводятъ къ одному положительному результату, возводятъ звукорядъ всѣхъ древнихъ ирландскихъ и шотландскихъ народныхъ мелодій къ одному постоянному типу, что едвали изъ другихъ источниковъ, недоступныхъ мнѣ въ настоящую минуту, пришлось бы почерпнуть что нибудь иное, новое.

Однимъ изъ первыхъ авторовъ, обратившихъ надлежащее вниманіе на строеніе народныхъ пѣсенъ Шотландцевъ, былъ французскій ученый Неккеръ де Соссюръ, путешествовавшій по Шотландіи и Гебридскимъ островамъ съ 1806 по 1808 г. и изложившій свои путевыя впечатлѣнія въ особой книгѣ (Voyage en Ecosse et aux îles Hébrides. 1821). О народной музыкѣ посѣщенныхъ имъ мѣстъ онъ писалъ, между прочимъ, слѣдующее: „Шотландцы принадлежатъ къ тому малому числу европейскихъ народовъ, которые обладаютъ дѣйствительно національною музыкою, основанною на системѣ, отличной отъ всѣхъ нынѣ употребительныхъ". Авторъ дѣлаетъ различіе между музыкою верхне-шотландскою, или гаэльскою, и нижне-шотландскою. Характеристической чертой музыки южныхъ жителей Верхней Шотландіи служитъ почти постоянное отсутствіе въ мелодіяхъ ихъ двухъ интерваловъ, входящихъ въ составъ нашей системы, именно кварты и септимы. Въ гаэльскихъ пѣсняхъ, наиболѣе простыхъ, общеупотребительныхъ на Гебридахъ и въ самыхъ дикихъ, наименѣе посѣщаемыхъ иноземцами, частяхъ Шотландіи, авторъ нашелъ *постоянное отсутствіе* двухъ поименованныхъ интерваловъ. Надо даже полагать — замѣчаетъ онъ — что *гаэльская гамма* состоитъ только изъ *пяти тоновъ:* принимая за основаніе тонъ ut, — изъ слѣдующихъ тоновъ: ut, ré, mi, sol, la.

Эти пять нотъ и ихъ октавы сочетаются въ разнообразныхъ послѣдовательныхъ комбинаціяхъ и складываются въ мелодіи особеннаго характера, обнаруживающія всѣ нѣкоторое взаимное сходство. Отсутствіе въ напѣвахъ кварты и септимы не должно быть разсматриваемо ни какъ нѣчто случайное, потому что оно повторяется съ слишкомъ большою правильностью, ни какъ доказательство неспособности верхне-шотландцевъ къ воспринятію нашихъ музыкальныхъ правилъ; преднамѣренное избѣганіе названныхъ интерваловъ слишкомъ очевидно и слишкомъ постоянно, и нельзя не узнать въ немъ признаковъ музыкальной системы, совершенно отличной отъ нашей. Хотя отсутствіе кварты и септимы составляетъ главный характеристическій признакъ гаэльской музыки, но эти интервалы встрѣчаются въ нѣкоторыхъ пѣсняхъ, вѣроятно позднѣйшаго происхожденія и уже не столь дикихъ, но являются здѣсь какъ бы случайно, не составляя существенной части мелодіи; на нихъ пѣвцы избѣгаютъ останавливаться, и они имѣютъ лишь характеръ проходящихъ нотъ. Музыка нижне-шотландцевъ, по словамъ автора, несомнѣнно происходитъ отъ гаэльской; хотя она и подверглась разнымъ видоизмѣненіямъ, но въ ней до сихъ поръ проглядываютъ отличительные признаки музыки верхне-шотландской: напѣвы нижне-шотландскіе, даже новѣйшіе изъ нихъ, наиболѣе приближающіеся къ стилю обще-европейской музыки, представляютъ пропуски кварты и септимы, обусловливающіе въ мелодіи, какъ и въ напѣвахъ гаэльскихъ, скачки и неожиданные обороты, которые поражаютъ иноземцевъ, привыкшихъ къ болѣе плавнымъ мелодіямъ.

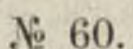
Рядомъ съ указанною особенностью шотландскихъ мелодій, съ наибольшимъ постоянствомъ проявляющеюся, какъ замѣчено выше, въ Верхней Шотландіи и на Гебридахъ, и сближающею ихъ съ древними мелодіями

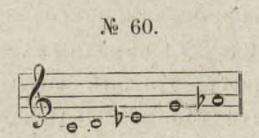
китайскими и индійскими, основанными на такомъ же 5-тоновомъ звукорядѣ, замѣчаемъ еще одну общую всѣмъ черту: финальнымъ тономъ шотландскихъ мелодій, по замѣчанію Неккера де Соссюра, рѣдко бываетъ тоника, но обыкновенно квинта, иногда секста. (Финкъ, также занимавшійся вопросомъ о составѣ шотландскихъ пѣсень, притомъ ссылаясь на безъименнаго автора предисловія къ сборнику шотландскихъ народныхъ пѣсень, изданному Thomson'омъ, говоритъ, что онѣ заключаются то тѣмъ, то другимъ изъ пяти тоновъ своего звукоряда, но чаще секстой, а наиболѣе рѣдко—секундой *)). Такое заключеніе, говоритъ Неккеръ, къ которому не привыкъ слухъ иностранцевъ, ожидающій все еще другаго финальнаго тона, даетъ шотландской музыкѣ извѣстную неопредѣленность, гораздо болѣе соотвѣтствующую жалобному, меланхолическому характеру ея мелодій, чѣмъ вполнѣ закругленныя и законченныя заключительныя ноты обще-европейской музыки. Что касается формы шотландскихъ пѣсень, то, по свидѣтельству Неккера, наиболѣе употребительныя въ западной Шотландіи и на Гебридахъ и вѣроятно наиболѣе древнія изъ нихъ, вмѣстѣ съ тѣмъ наиболѣе просты и не выходятъ изъ предѣловъ своего звукоряда. Онѣ обыкновенно состоятъ или изъ одной части, или изъ двухъ частей: въ послѣднемъ случаѣ первую часть поетъ корифей (запѣвало), а вторую — хоръ. Эти пѣсни, по замѣчанію автора, въ своей чрезвычайной простотѣ, или скорѣе — монотонности, имѣютъ совершенно своеобразный характеръ, отличающій ихъ отъ пѣсень прочихъ европейскихъ народовъ, даже наиболѣе простыхъ. Онѣ дышатъ особенною грустью, сближающею ихъ съ нашимъ миноромъ и обусловливаемою широкими интервалами, вслѣдствіе пропуска двухъ нотъ нашей гаммы; можно бы сказать,

---

*) G. W. Fink. Erste Wand. der ält. Tonk. S. 104.

замѣчаетъ авторъ, что онѣ принадлежатъ къ новому роду, стоящему между мажоромъ и миноромъ и соединяющему въ себѣ характеры обоихъ этихъ родовъ. Впрочемъ, въ гаэльской музыкѣ, по словамъ Неккера, существуетъ и миноръ (звукорядъ котораго можетъ быть выраженъ такъ: I, II, III, V, VI):


№ 60.
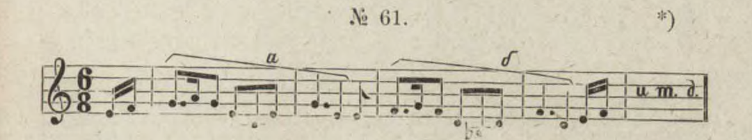


Но этотъ звукорядъ примѣняется весьма рѣдко: мнѣ извѣстно лишь очень малое число напѣвовъ, вполнѣ стоящихъ въ минорѣ, говоритъ Неккеръ, но родъ этотъ преимущественно примѣняется въ пѣсняхъ болѣе сложныхъ, допускающихъ уже нѣкоторую модуляцію. Словомъ, родъ этотъ примѣняется уже въ болѣе новыхъ пѣсняхъ, такъ какъ модуляціи составляютъ уже особенность напѣвовъ позднѣйшаго происхожденія *). Этотъ фактъ, отмѣченный названнымъ авторомъ и подтверждаемый массой болѣе древнихъ шотландскихъ (и ирландскихъ) пѣсень, свидѣтельствуетъ въ пользу высказаннаго мною выше (стр. 72) предположенія, что въ древне-индійской музыкѣ 5-тоновой звукорядъ мажорный представляетъ древнѣйшую форму. Что касается модуляцій, то онѣ, при данныхъ условіяхъ представляя нѣчто иное, чѣмъ мы привыкли понимать подъ именемъ модуляціи, а именно — внезапное измѣненіе тоники, а слѣдовательно и зиждущагося на ней 5-тоноваго звукоряда, — модуляціи нерѣдко происходятъ путемъ совершенно отличнымъ отъ нашихъ правилъ и привы-

*) L. A. Necker de Saussure. Voyage en Ecosse. II, p. 111 et suiv., III, p. 450 et suiv. Извлеченіе изъ разсужденій автора о шотландской музыкѣ помѣщено въ „Allgemeine Leipz. musical. Zeitung“, 1823. № 9.

чекъ. Уже Неккеръ де-Соссюръ обратилъ вниманіе на встрѣчающійся иногда непосредственный переходъ на сосѣднюю ступень, т. е. въ строй тона, лежащаго непосредственно ниже или выше тоники даннаго строя, напр. изъ do въ si-bémol (такого рода модуляціи встрѣчаются наиболѣе часто), причемъ надо замѣтить, что модуляціи большою частью вызываются введеніемъ въ мелодію секвенцій, т. е. повторенія того же мотива на сосѣдней ступени, напр.:

№ 61. *)



Здѣсь проявляется непосредственный переходъ изъ звукоряда do, ré, mi, sol, la въ si-bémol, do, ré, fa, sol. Появленіе въ мелодіи иныхъ тоновъ, основанныхъ на новой тоникѣ, на которой опять зиждется 5-тоновой звукорядъ, не только не можетъ подать поводъ къ отрицанію будто бы нарушаемаго принципа неполноты данной гаммы, но даже говоритъ въ пользу послѣдняго, удерживаемаго и проводимаго въ нѣкоторыхъ пѣсняхъ на основѣ разныхъ чередующихся тоникъ.

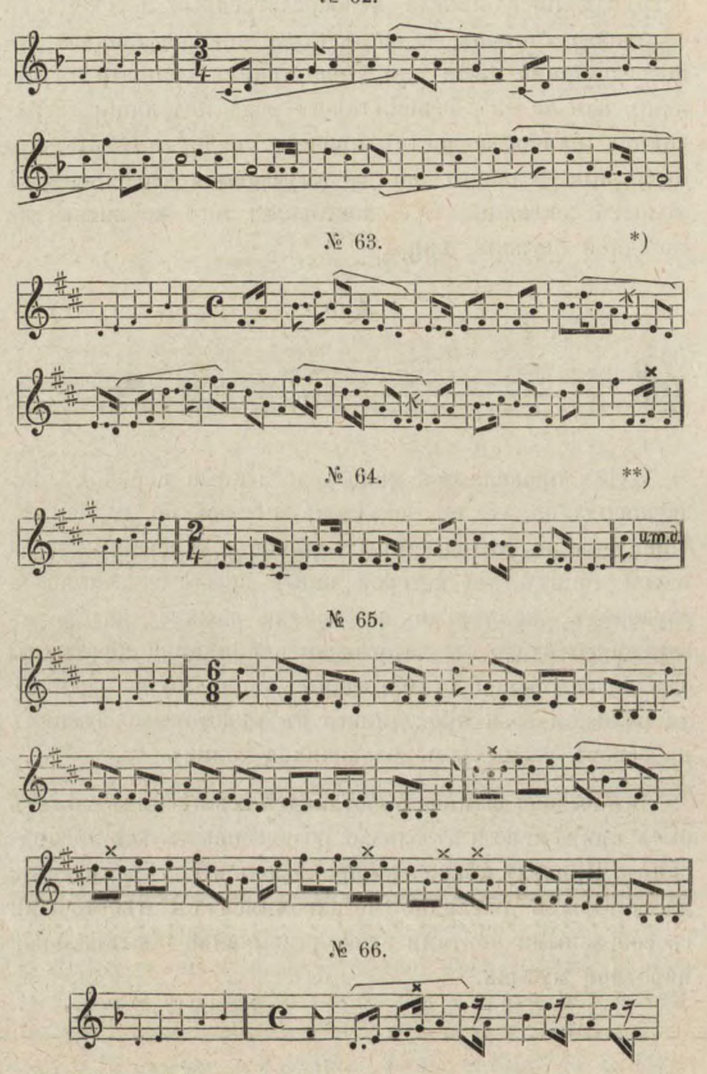
Все вышесказанное о шотландскихъ пѣсняхъ можетъ быть примѣнено и къ близко родственнымъ имъ ирландскимъ. Приведу нѣсколько примѣровъ и тѣхъ и другихъ, на которыхъ наглядно познакомимся съ нѣкоторыми своеобразными чертами этой чрезвычайно оригинальной народной музыки.

---

*) 100 Songs of Scotland. 1856. p. 50.

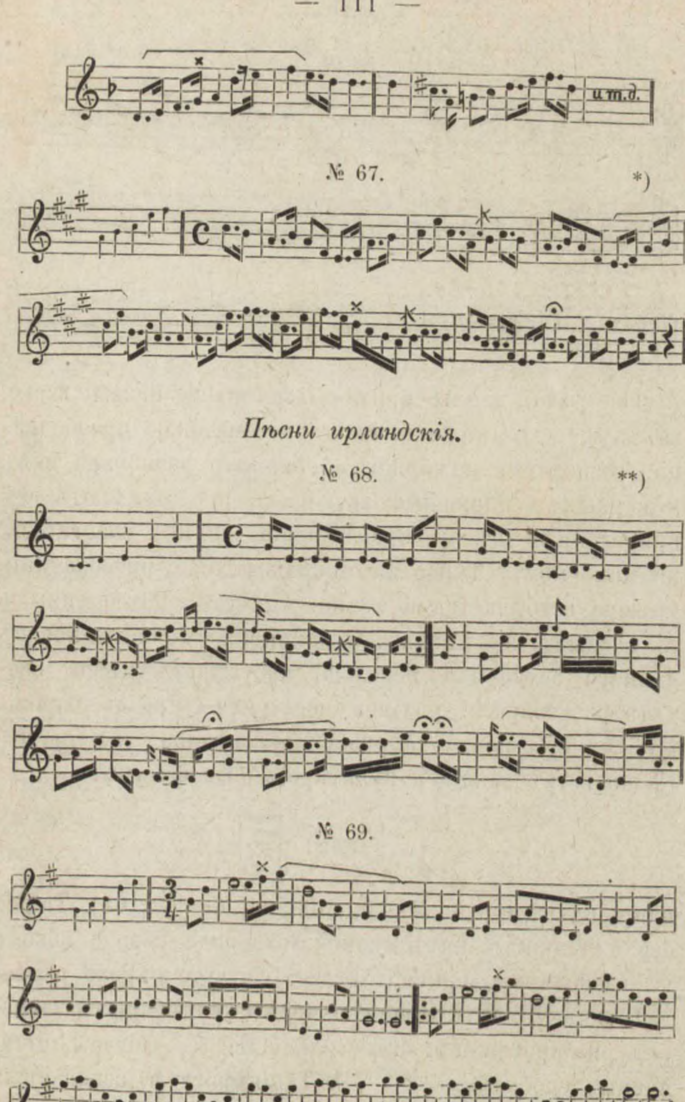
Пѣсни шотландскія.

№ 62.
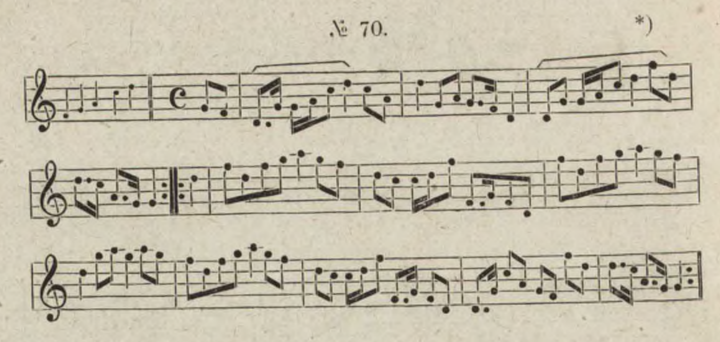


*) 100 Songs of Scotland. p. 12.

**) G. W. Fink. Erste Wander. der ält. Tonk. 108.

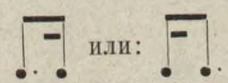


*) 100 Songs of Scotland. p. 5, 19, 52.
**) Lieder von der grünen Insel. I, № 2.

№ 70. *)
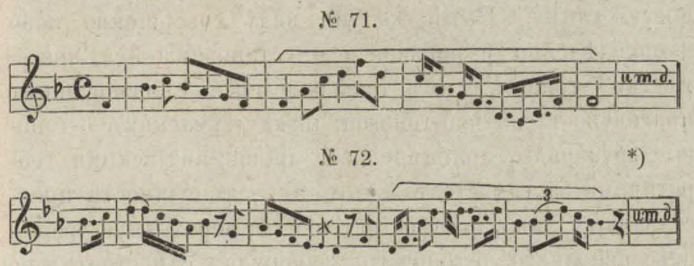


Обозрѣвая данные примѣры, замѣчаемъ прежде всего, какъ уже сказано было выше, несомнѣнное преобладаніе, господство мажорнаго 5-тоноваго звукоряда надъ минорнымъ. Мажорный звукорядъ представляютъ всѣ приведенныя пѣсни, кромѣ одной (№ 66), основанной на минорномъ. Такое же приблизительно преобладаніе мажора встрѣчается и въ массѣ пѣсень, помѣщенныхъ въ разныхъ сборникахъ. Ограниченность числа тоновъ даннаго звукоряда невольно побуждаетъ пѣвца вводить разнообразіе ритмическое: ритмы пѣсень отличаются иногда почти капризной оригинальностью (ср. нерѣдко встрѣчающіяся пунктированныя фигуры:



напр. въ пѣсняхъ: №№ 62, 63, 64, 66, 67, 68). Та же ограниченность интерваловъ звукоряда подала поводъ къ изобрѣтенію оригинальныхъ фигуръ, широко раскидывающихся, вслѣдствіе скачковъ свойственныхъ звукоряду, на протяженіи октавы и болѣе (ср. фигуры, означенныя скобками ⌒). Такія фигуры, основанныя на скачкахъ черезъ терціи, до того привычны шотландскому и ирландскому народному слуху, что встрѣчаются на каждомъ шагу, даже въ пѣсняхъ новѣйшихъ, по-

*) F. Fétis. Hist. gén. de la mus. IV, p. 397, 399.

строенныхъ въ общемъ на 7-ступенномъ звукорядѣ, и придаютъ даже такимъ мелодіямъ своеобразный народный оттѣнокъ напр.:



№ 71.
№ 72. *)

Въ первомъ случаѣ въ основѣ лежитъ звукорядъ: fa, sol, la, do, ré, во второмъ—si-bémol, do, ré, fa, sol. Въ пѣсняхъ, состоящихъ изъ двухъ частей, нерѣдко одна часть болѣе или менѣе строго придерживается 5-тоноваго звукоряда, между тѣмъ какъ другая основывается на полной 7-ступенной гаммѣ (напр. № 65, отчасти № 64). Что касается начальныхъ и заключительныхъ тоновъ, то они очень часто не совпадаютъ. Кромѣ того, изъ большаго числа пѣсень, мною разсмотрѣнныхъ, я могу вывести заключеніе, что пѣсни оканчиваются почти одинаково часто каждымъ изъ пяти интерваловъ, кромѣ секунды, служащей только въ рѣдкихъ случаяхъ заключительнымъ тономъ. Изъ вышеприведенныхъ примѣровъ заключаются примой пѣсни №№ 62, 67, 69, секундой—№ 70, терціей—№ 63, квинтой—№ 64, секстой—№ 65.

Встрѣчающіяся въ сборникахъ народныя пѣсни ирландскія и шотландскія нерѣдко, обнаруживая въ общихъ чертахъ 5-тоновую основу, тѣмъ не менѣе касаются или одного изъ недостающихъ въ 5-тоновомъ звукорядѣ интерваловъ, или даже обоихъ; но оба эти интервала большею частью имѣютъ только второстепенное значеніе, являясь лишь въ качествѣ

*) I. Stevenson. A selection of Irish melodies. № IV, p. 68, 78.
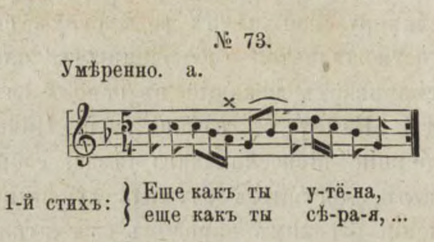
проходящихъ нотъ. Исходя изъ принциповъ древне-индійской теоріи, можно было бы въ первомъ случаѣ принять за основу 6-тоновую, а во второмъ — 7-тоновую гамму. Нынѣ же, въ виду совершенно ясно и опредѣленно развившейся и установившейся повсемѣстно 7-тоновой гаммы, только ее можно съ основаніемъ противупоставлять 5-тоновой, между тѣмъ какъ 6-тоновые звукоряды, принимавшіеся древне-индійскими теоретиками за самостоятельные лады, въ сущности представляютъ лишь несамостоятельную, переходную форму отъ неполнаго 5-тоноваго звукоряда, самостоятельно установившагося и тысячелѣтіями практиковавшагося, къ полному — 7-тоновому. Въ виду этого я не стану, какъ то дѣлаетъ Фетисъ, признавать самостоятельныя 6-тоновыя гаммы у Шотландцевъ и Ирландцевъ, а разсматриваю основанныя будто бы на нихъ мелодіи лишь какъ переходныя формы, въ которыхъ 5-тоновой звукорядъ, подъ вліяніемъ развившейся позже 7-ступенной гаммы, сохраняя въ общихъ чертахъ преобладающее значеніе въ мелодіи, лишь отчасти утрачиваетъ свою исключительность и принимаетъ въ себя, какъ бы случайно, тотъ или другой (или оба вмѣстѣ) изъ недостающихъ въ немъ до полной октавы интерваловъ. Но какъ только эти два интервала начинаютъ пріобрѣтать въ мелодіяхъ самостоятельное значеніе, въ данныхъ случаяхъ слѣдуетъ считать 5-тоновой звукорядъ окончательно вытѣсненнымъ, замѣненнымъ болѣе новою 7-ступенною гаммою.

IX.

5-тоновая гамма въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ.

Очень многое изъ того, что было сказано выше о мелодіяхъ ирландскихъ и шотландскихъ, можетъ быть отнесено и къ массѣ мелодій русскихъ пѣсень, не смотря на то, что общій характеръ нашихъ пѣсень совершенно иной. Въ великорусской пѣснѣ во многихъ случаяхъ или въ строгости является соблюденнымъ, или, такъ сказать, просвѣчиваетъ лежащій въ основѣ ея 5-тоновой звукорядъ. Начну съ пѣсень села Николаевки, Уфимской губерніи, Мензелинскаго уѣзда, собранныхъ г. Пальчиковымъ, могущихъ служить лучшими образцами примѣненія русскимъ народомъ разсматриваемаго 5-тоноваго звукоряда. Уфимская губернія занимаетъ на востокѣ приблизительно такое же крайнее, уединенное отъ музыкальныхъ центровъ положеніе, какъ Ирландія и Шотландія на сѣверозападѣ Европы. Этимъ только можетъ быть объясненъ замѣчательный фактъ сохраненія въ полной почти неприкосновенности въ упомянутыхъ пѣсняхъ разсматриваемаго индо-китайскаго звукоряда. Изъ 124 нумеровъ сборника г. Пальчикова около 90, т. е. около трехъ четвертей всѣхъ изданныхъ имъ пѣсень, оказываются основанными на 5-тоновой мажорной гаммѣ; во многихъ изъ этихъ пѣсень, правда, затрогиваются и невходящіе въ соотвѣтствующій звукорядъ интервалы, но главная основа и въ нихъ несомнѣнно 5-тоновая, вслѣдствіе чего главной характеристической чертой мелодическаго рисунка ихъ служатъ неоднократно встрѣчающіеся скачки голоса черезъ неприсущіе 5-тоновому звукоряду интервалы кварты и септимы. Въ пользу старины большинства пѣсень, изданныхъ г. Пальчиковымъ, или по крайней мѣрѣ въ пользу того, что пѣсни эти сложены по старинному образцу, говоритъ
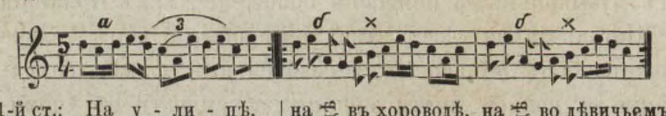
и чрезвычайная элементарность формы большинства ихъ. Многія изъ этихъ пѣсень, въ особенности „вёшнія“ т. е. весеннія (хороводно-игровыя), величальныя и „частыя“ т. е. скорыя, состоятъ только изъ *одного* или *двухъ* болѣе пространныхъ тактовъ (въ $^3/_2$ или $^5/_4$), повторяющихся, при исполненіи каждаго стиха пѣсни, по два раза, что, при означеніи этихъ тактовъ буквами, можетъ быть выражено формулой: а а, напр. № 24 *):



или а а б б, напр. № 2:

№ 74.

Медленно.



1-й ст.: На у - ли - цѣ, на у - ли - цѣ, | на улицѣ въ хороводѣ, на улицѣ во дѣвичьемъ.
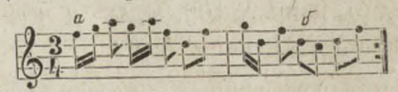
(ср. также напр. № 20, 27, 107, при чемъ въ №№ 20 и 107 вторая пара повторяющихся тактовъ можетъ быть разсматриваема какъ одинъ тактъ [б]). Или пѣсни состоятъ изъ послѣдовательности *двухъ* тактовъ, повторяющейся два, три или четыре раза (а б а б...), напр. № 21:

---

*) Въ сборникѣ г. Пальчикова: „Крестьянскія пѣсни“ 1888 г. каждый напѣвъ изображенъ въ разныхъ варіантахъ (нерѣдко до 8 и даже до 10), представляющихъ весьма интересный матеріалъ для сравненія. Въ приводимыхъ ниже примѣрахъ во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, гдѣ № варіанта не показанъ, должно понимать, что мною взятъ 1-ый варіантъ соотвѣтствующей пѣсни, въ прочихъ случаяхъ обозначены №№ избранныхъ варіантовъ.

№ 75.

Довольно скоро.

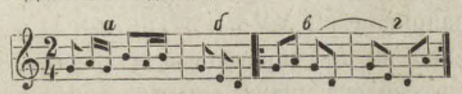


1-й ст.: Бѣжитъ, побѣжитъ, бѣла зайка
Ой люли, люли, бѣла зайка.

(ср. также напр. №№ 18, 99, 100, 102), или изъ *двухъ паръ* тактовъ, изъ которыхъ вторая повторяется (а б в г в г), напр. № 17 (варіантъ 2-ой напѣва):

№ 76.

Довольно медленно.
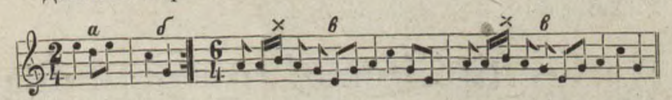


1-й ст.: Какъ вокругъ города | ца - ре — вна,
| ца - ре — вна...

или изъ повторенія *двухъ и одного* тактовъ (а б а б в в), напа. № 23:

№ 77.

Довольно скоро.



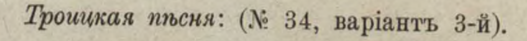
1 ст.: Селе-зень мой | Селезень мой сизъ косистый, селезень мой сизъ косистый.
Селе-зень мой |
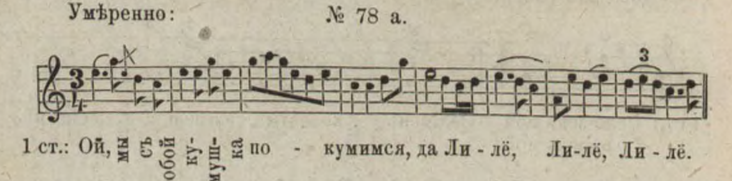
Хотя, впрочемъ, тактъ в (въ $^6/_4$) можетъ быть разсматриваемъ какъ составленный изъ двухъ тактовъ (по $^3/_4$), (ср. № 19). — Встрѣчаются, однако, въ данномъ сборникѣ и болѣе широкія формы; онѣ проявляются въ пѣсняхъ, представляющихъ повтореніе *двухъ и двухъ тактовъ* (а б а б в г в г), напр. №№ 33, 36, 104, 113, повтореніе *двухъ и трехъ* (а б а б в г д в г д), напр. №№ 10 (вар. № 2, 3, 4), 107, *трехъ и двухъ* (а б в а б в г д г д), напр. № 16, *трехъ и трехъ* (а б в а б в г д е

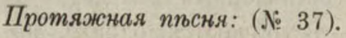
г д е), напр. №№ 7, 109, *двухъ и четырехъ* (а б а б в г д е в г д е), напр. № 35, *четырехъ и двухъ* (а б в г а б в г д е д е), напр. № 106, *трехъ и четырехъ* (а б в а б в г д е ж г д е ж), напр. № 62.

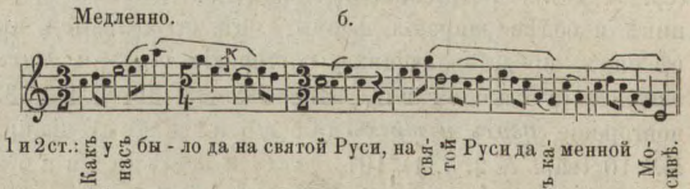
При такихъ повтореніяхъ напѣвы достигаютъ размѣра отъ 2 даже до 14 или 16, въ послѣднихъ случаяхъ обыкновенно болѣе короткихъ (въ 2/4) тактовъ, но въ сущности самостоятельное музыкальное содержаніе ихъ обыкновенно не превышаетъ 1 до 6 или 7 тактовъ.

Рядомъ съ названными формами встрѣчаются и еще шире развитыя, не представляющія буквальныхъ повтореній тактовъ, какъ въ упомянутыхъ выше пѣсняхъ; таковы напр. напѣвы №№ 34, 37, 38, 40, 41 и др., также обыкновенно не простирающіеся далѣе 6 — 8 тактовъ. Приведу нѣсколько примѣровъ такихъ пѣсень, которые, какъ и предыдущіе примѣры, пригодятся намъ ниже для нѣкоторыхъ замѣчаній по поводу лежащаго въ основѣ ихъ 5-тоноваго звукоряда:
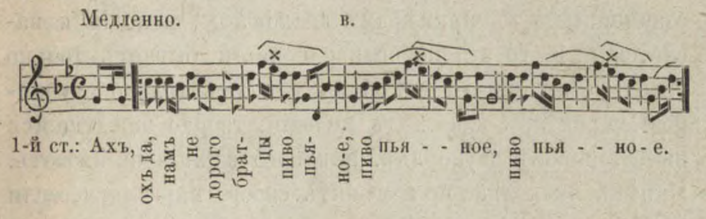

Троицкая пѣсня: (№ 34, варіантъ 3-й).
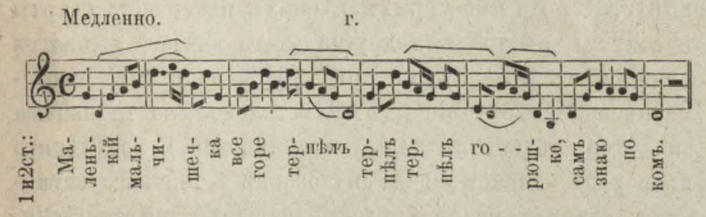



Протяжная пѣсня: (№ 37).



Тоже: (№ 40, вар. 7-й).
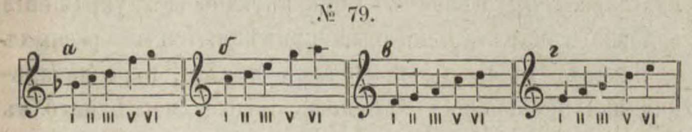


Тоже: (№ 59, вар. 3-й).
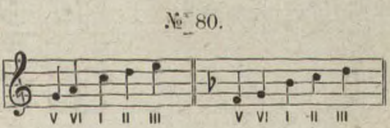


Бѣглый взглядъ на вышеприведенные примѣры показываетъ, что всѣ они основаны на 5-тоновомъ звукорядѣ:

№ 79.



прим. 72 и 77 в. на гаммѣ а (пр. 79), прим. 73, 76, 77 а.—на гаммѣ б., прим. 74—на гаммѣ в., прим. 75 и 77 г.—на гаммѣ г., причемъ однако должно замѣтить, что въ русскихъ пѣсняхъ звукорядъ I, II, III, V, VI, обыкновенно является въ обращенномъ видѣ: V, VI, I, II, III, напр.:
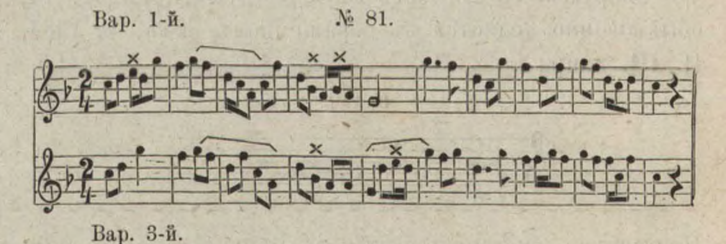
№ 80.



Постоянное, систематически проводимое въ ходѣ данныхъ мелодій перескакиваніе черезъ недостающіе въ 5-тоновомъ звукорядѣ интервалы кварты и септимы

бросается тотчасъ въ глаза, и если въ иныхъ случаяхъ, означенныхъ въ примѣрахъ знакомъ ×, мелодія и касается ихъ, то это по большей части бываетъ только вскользь, интервалы эти обнаруживаютъ только случайный характеръ и на ходъ мелодіи, твердо зиждущейся на 5-тоновомъ звукорядѣ, никакого вліянія не имѣютъ. Напѣвъ нисколько не измѣнитъ своего характера, если эти случайно затронутые въ немъ интервалы совсѣмъ выпустить. Въ нѣкоторыхъ пѣсняхъ интервалы кварты и септимы въ той или другой части напѣва являются чаще, чѣмъ въ данныхъ примѣрахъ, но и тамъ систематическое избѣганіе ихъ въ остальной части напѣва свидѣтельствуетъ въ пользу возникновенія послѣдняго въ первоначальномъ видѣ на основѣ 5-тоноваго звукоряда; сличая при томъ разные варіанты той же пѣсни, мы дѣйствительно убѣждаемся въ томъ, что не входящіе въ составъ основнаго 5-тоноваго звукоряда интервалы введены пѣвцемъ лишь въ качествѣ украшенія основнаго напѣва, которыя примѣняются въ разныхъ варіантахъ въ разныхъ мѣстахъ напѣва, первоначальная же, простѣйшая 5-тоновая основа послѣдняго въ каждомъ изъ варіантовъ ясно просвѣчиваетъ. Взглянемъ напр. на 1-й и 3-й варіанты пѣсни № 50 „Охъ да не стружки стружилъ“, основанной на звукорядѣ fa, sol, la, do, ré:
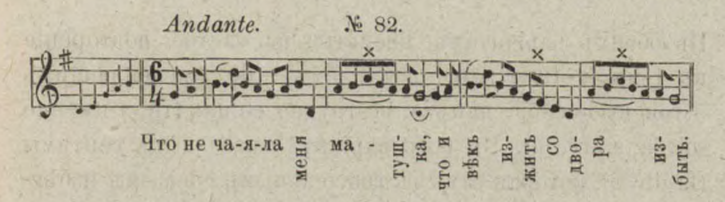
Вар. 1-й. № 81.



Вар. 3-й.
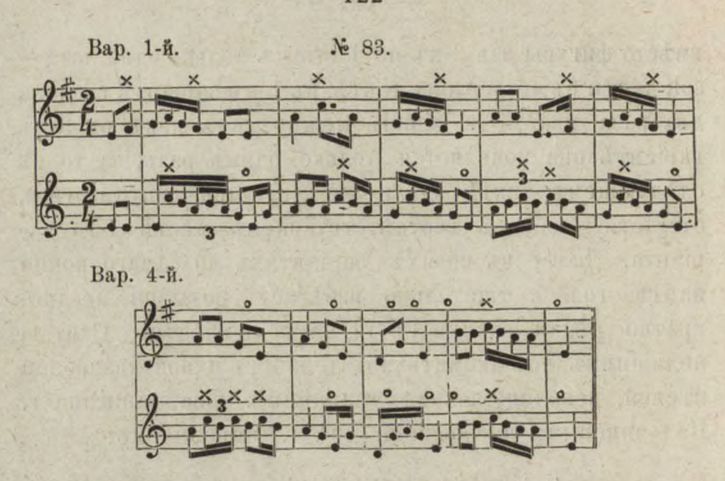
Въ 1-мъ варіантѣ встрѣчаемъ введеніе септимы (mi) въ первомъ тактѣ, между тѣмъ какъ въ 3-мъ варіантѣ

вмѣсто фигуры изъ 3-хъ нотъ стоитъ только одна нота — sol; далѣе въ четвертомъ тактѣ, въ 1-мъ варіантѣ введена два раза кварта (si-bémol), между тѣмъ какъ въ 3-мъ варіантѣ она появляется только одинъ разъ, за то въ слѣдующемъ тактѣ здѣсь же является септима (mi), отсутствующая въ соотвѣтствующемъ мѣстѣ 1-го варіанта. Далѣе въ обоихъ варіантахъ до самаго конца напѣва голосъ тщательно избѣгаетъ ноты mi, неоднократно дѣлая скачки съ ré на fa и обратно. Считаю нелишнимъ познакомить читателей съ одной свадебной пѣсней, исполняемой на дѣвичникѣ. Она записана г. Пальчиковымъ и сообщена мнѣ г. Мареничемъ:



Встрѣчающіеся въ ней тоны do и fa-dièse (кварта и септима) имѣютъ вполнѣ проходящій характеръ, и 5-тоновая основа рельефно обнаруживается въ напѣвѣ.

Въ иныхъ случаяхъ нагроможденіе этихъ случайныхъ интерваловъ до того умножается, и они получаютъ иногда столь самостоятельное значеніе, что 5-тоновая первоначальная основа пѣсни окончательно утрачивается. Въ сборникѣ г. Пальчикова такого рода пѣсни принадлежатъ къ меньшинству, составляя почти исключеніе. Но и въ нихъ встрѣчаются нерѣдко обычные скачки, напоминающіе о первоначальной, свойственной болѣе древнимъ пѣснямъ, неполной гаммѣ, напримѣръ № 70 „Эко сердце“ (вар. 1-й и 4-й):

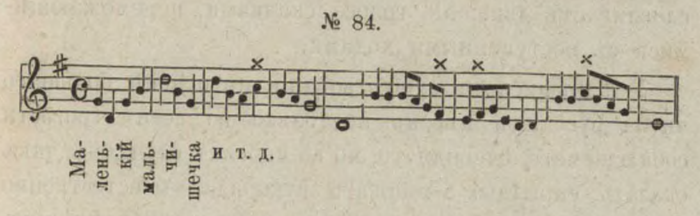


Въ обоихъ варіантахъ, несмотря на частое повтореніе въ 1-мъ fa-dièse и do, а въ 4-мъ — do, заслоняющимъ 5-тоновую основу напѣва, не трудно ее найдти, а именно sol, la, si, ré, mi. Въ 4-мъ варіантѣ вовсе нѣтъ септимы (fa-dièse), которая самымъ тщательнымъ образомъ избѣгнута (ср. знакъ o), между тѣмъ какъ въ 1-мъ варіантѣ въ первой половинѣ напѣва вводится безпрестанно, за то во второй половинѣ она и здѣсь тщательно избѣгается (ср. o); но въ 4-мъ варіантѣ съ большою назойливостью повторяется кварта (do), которой 1-й варіантъ касается только два раза въ теченіи всего напѣва. О томъ, какъ съ теченіемъ времени стушевываются, сглаживаются и уничтожаются признаки 5-тоноваго звукоряда, при чемъ напѣвъ является уже какъ бы построеннымъ на нашей 7-ступенной (мажорной) гаммѣ, могутъ служить свидѣтельствомъ варіанты той же пѣсни, записанные въ разныхъ мѣстахъ. Такъ наприм. приведенная выше пѣсня села Николаевки „Маленькій мальчишечка“ (№ 78 г.), въ данной редакціи строго держащаяся 5-тоноваго звукоряда, въ сборникѣ г. Абрамычева *),

*) Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсенъ. № 15.

записавшаго туже пѣсню въ Вятской губерніи, имѣетъ слѣдующій видъ:

№ 84.

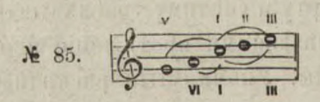


Для бо̀льшаго удобства сравненія я переложилъ редакцію г. Абрамычева въ тотъ же строй и изъ счета въ 2/4 — въ 4/4. Имѣя передъ глазами несомнѣнно ближайшую къ старинному стилю уфимскую редакцію г. Пальчикова, нетрудно угадать и въ вятской—г. Абрамычева 5-тоновую основу даннаго напѣва: ré, mi, sol, la, si, которая является здѣсь отчасти заслоненною двумя интервалами (do и fa-dièse), не принадлежащими къ этому звукоряду, отмѣченными знакомъ ×. Оба эти интервала, впрочемъ, затрогиваются лишь мимоходомъ, а случайность fa-dièse доказывается, кромѣ того, еще характеристическимъ скачкомъ черезъ эту ноту изъ sol въ mi при заключеніи пѣсни.

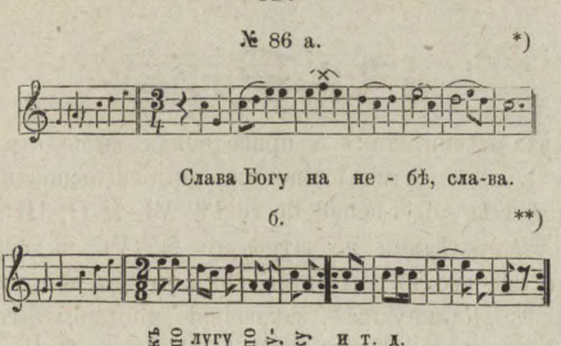
Что касается мелодическаго рисунка напѣвовъ, обусловливаемаго 5-тоновымъ звукорядомъ, то и въ русскихъ пѣсняхъ, какъ въ китайскихъ, индійскихъ, ирландскихъ, шотландскихъ, ограниченность звукоряда даетъ поводъ къ пространному, вслѣдствіе скачковъ черезъ отсутствующія въ гаммѣ кварту и септиму, раскидыванію мелодіи, фигурами, захватывающими протяженіе иногда отъ сексты даже до децимы. Упомянутыя раскидистыя фигуры отмѣчены въ предыдущихъ примѣрахъ знакомъ ⌒. Изъ этого мы видимъ, что совсѣмъ неосновательно высказывавшееся нѣкоторыми спеціалистами мнѣніе, будто бы древнѣйшіе напѣвы русскихъ пѣсень преимущественно или даже исключительно движутся ступенями.

Напротивъ того, именно древнѣйшій, свойственный нашимъ пѣснямъ 5-тоновой звукорядъ неоднократно обусловливаетъ движеніе голоса скачками, перемежающимися съ поступенными ходами.

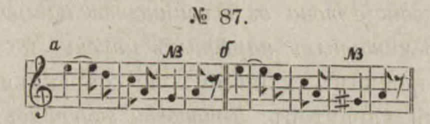
Убѣдившись въ существованіи въ основѣ большаго числа русскихъ пѣсень не только во всей строгости соблюдаемаго, очевиднаго, но во многихъ случаяхъ, такъ сказать, скрытаго 5-тоноваго звукоряда, мы естественно приходимъ къ разъясненію одной изъ наиболѣе загадочныхъ чертъ нашей народной мелодики. Мы видѣли на цѣломъ рядѣ примѣровъ мелодій китайскихъ, индійскихъ, ирландскихъ и шотландскихъ, что заключительной нотой можетъ служить каждая изъ нотъ 5-тоноваго звукоряда (рѣже всего встрѣчается въ качествѣ финальной ноты секунда). Наша привычка судить о строѣ мелодіи по заключительному тону, вызванная практикой новѣйшей музыкальной системы, обыкновенно требующей заключенія пьесы тоникой, повело къ тому, что многія русскія народныя мелодіи, основанныя на 5-тоновой гаммѣ и заключающіяся секстой, даже знатоками народной музыки признаются за минорныя, между тѣмъ какъ *старинная народная музыка не знаетъ ни минора, ни мажора*, а только свой 5-тоновой звукорядъ. Дѣло въ томъ, что въ звукорядѣ V, VI, I, II, III заключаются элементы двухъ трезвучій мажорнаго V, I, III и минорнаго VI, I, III, или въ нотахъ:

№ 85. 

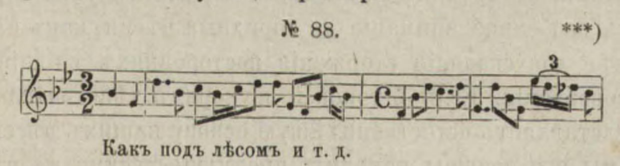
Мелодія можетъ преимущественно или даже исключительно вращаться въ интервалахъ V, I, II, III или или VI, I, II, III, лишь слегка или вовсе не касаясь въ первомъ случаѣ VI, а во второмъ—V, напр.:



Новѣйшій теоретикъ, не задумавшись, опредѣлитъ, что первая пѣсня сложена въ мажорѣ, а вторая въ минорѣ. Между тѣмъ повторяю, что здѣсь *нѣтъ ни мажора, ни минора*, а въ обоихъ случаяхъ — 5-тоновой звукорядъ V, VI, I, II, III. Скрытое присутствіе послѣдняго во второй (мнимо-минорной) пѣснѣ можетъ быть доказано такимъ образомъ: измѣнимъ конецъ пѣсни, сообразно этому звукоряду, напр. такъ:



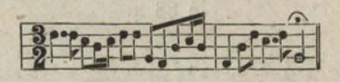
Какъ естественно, чисто въ народномъ характерѣ, звучитъ sol въ прим. а, такъ неестественно, натянуто, не народно звучитъ требуемое нашимъ минором sol-dièse въ прим. б. Возьму еще примѣръ:



*) Римскій-Корсаковъ. Собр. рус. народ. пѣс. II, № 45.

**) М. Балакиревъ. Сбор. рус. народ. пѣс. № 33.

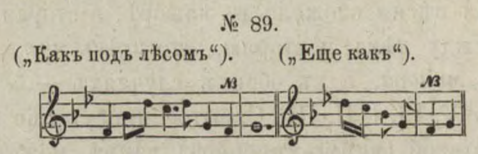
***) Тамъ же: № 30.



Какъ эта пѣсня, такъ и приведенная выше стр. 116 („Еще какъ ты утёна") не минорны, а основаны на звукорядѣ fa sol si-bémol do ré (V, VI, I, II, III), при чемъ въ послѣдней не затронуто fa (V), но скрытое присутствіе его доказывается тѣмъ, что въ ней, какъ и въ пѣснѣ „Калинушка", заключеніе могло бы быть измѣнено посредствомъ введенія fa (V), а не fa-dièse, нисколько не нарушая чисто народнаго характера обѣихъ мелодій, напр. такъ:

№ 89.

(„Какъ подъ лѣсомъ"). („Еще какъ").
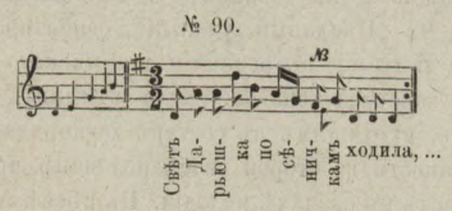


Такимъ образомъ находитъ себѣ самое простое и естественное объясненіе обыкновенное *отсутствіе такъ называемаго вводнаго тона въ большинствѣ нашихъ старинныхъ мнимо-минорныхъ народныхъ пѣсенъ*, не испорченныхъ постороннимъ вліяніемъ и сохранившихъ свой первобытный характеръ. *5-тоновой звукорядъ не знаетъ полутоновъ*, а потому на немъ и *не можетъ возникнуть вводный тонъ, безъ искаженія тональной основы пѣсни.*

Я замѣтилъ раньше (стр. 19), что для отысканія признаковъ древняго пѣсеннаго стиля слѣдуетъ обратить особенное вниманіе на обрядныя пѣсни, какъ наименѣе допускающія вторженія постороннихъ вліяній и нововведеній. Если 5-тоновой звукорядъ дѣйствительно представляетъ естественнѣйшую основу нашихъ пѣсень, то мы его должны находить преимущественно въ пѣсняхъ обрядныхъ. Оставляя въ сторонѣ сборникъ г. Пальчикова, свидѣтельствующій о томъ, что пѣвцы с. Николаевки проникнуты чувствомъ 5-тоновой гаммы,

проходящей у нихъ почти черезъ всѣ роды ихъ пѣсень, обратимся къ другимъ сборникамъ. У г. Римскаго-Корсакова *) пѣсни, очевидно посроенныя на 5-тоновомъ звукорядѣ, иногда даже измѣняющемъ свою тонику въ теченіи мелодіи (хотя во многихъ изъ нихъ вкралось не мало случайныхъ квартъ и септимъ), преимущественно встрѣчаются въ числѣ свадебныхъ и величальныхъ, таковы напр. №№ 71, 72, 75, 76, 77, 84, 88, 89, 92, 94, 97, 99. Если тѣ изъ этихъ пѣсень, въ которыхъ въ большей или меньшей степени вкрались кварты и септимы, мѣстами получившія уже болѣе самостоятельное значеніе (я не говорю о проходящихъ интервалахъ, не измѣняющихъ основнаго характера напѣва), исполнять безъ этихъ интерваловъ, выпуская ихъ вовсе или замѣняя ближайшими нотами соотвѣтствующаго звукоряда, то напѣвы получаютъ нерѣдко вполнѣ архаическій характеръ. Я полагаю даже, что во многихъ случаяхъ 5-тоновой звукорядъ можетъ служить критеріемъ для опредѣленія большей или меньшей древности и неиспорченности напѣва. Объясню сказанное примѣрами. Въ пѣснѣ № 94, состоящей изъ одного только такта, выпадающее изъ рамки 5-тоноваго звукоряда fa-dièse или вводный тонъ въ sol, можно было бы замѣнить тономъ mi, отъ чего напѣвъ выигрываетъ въ стилѣ:
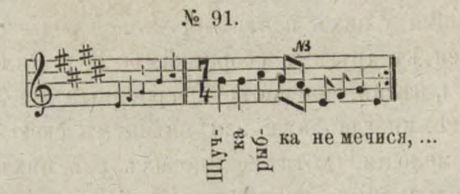
№ 90.



На томъ же основаніи я предложилъ бы и въ слѣдующей пѣснѣ (№ 77), также состоящей изъ одного только такта, замѣнить la нотой sol-dièse:
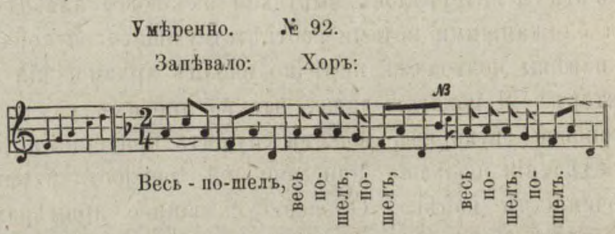
*) Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсенъ. 1876.

№ 91.



Г. А. Мареничъ собщилъ мнѣ записанную имъ, сколько мнѣ извѣстно, еще не напечатанную бурлацкую пѣсню, очевидно зиждущуюся на гаммѣ fa sol la do ré; правда, въ ней встрѣчается si-bémol, но въ смыслѣ прикрашивающей ноты, служащей для перехода къ повторенію хоровой партіи (впрочемъ напѣвъ даже выигралъ бы въ характерности, если бы вмѣсто si-bémol взять do):

Умѣренно. № 92.



Прибавлю, что совершенно сходный подъемъ въ септиму (ré do) въ предѣлахъ 5-тоновой гаммы встрѣчается въ пѣснѣ „Сидѣлъ Ваня“ *).

Возвращаюсь къ сборнику г. Римскаго-Корсакова. Пѣсня № 92 „Приданыи, удалыи“, основанная на гаммѣ sol la si ré mi, въ редакціи г. Римскаго-Корсакова два раза касается тона do. Если замѣнить послѣдній тономъ ré, входящимъ въ составъ звукоряда, то пѣсня, въ особенности во второй своей половинѣ, чрезвычайно выигрываетъ въ размахѣ мелодіи. Въ пѣснѣ № 99 „Если въ тебѣ Александрушка“, основанной на звукорядѣ fa sol la do ré, въ 7-мъ тактѣ напѣва встрѣчается един-

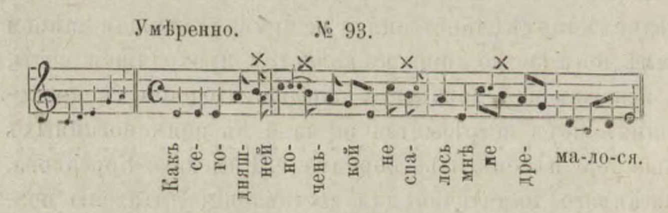
*) Римскій-Корсаковъ. Сбор. рус. нар. пѣс. I, № 14, тактъ 3-ій.

ственная во всей пѣснѣ, не принадлежащая къ звукоряду нота mi, вносящая въ монотонный, но плавный ходъ мелодіи совершенно чуждый элементъ; замѣстивъ ее нотой sol (или fa), мы тотчасъ возстановляемъ нарушенную плавность напѣва.—Въ пѣснѣ № 88 „На морѣ утушка", въ основаніи которой лежитъ звукорядъ do ré mi sol la, въ 3-мъ и 4-мъ тактахъ встрѣчается si, которое я въ обоихъ случаяхъ предложилъ бы замѣнить нотой do: напѣвъ отъ такого замѣщенія, вносящаго безусловное соотвѣтствіе его съ звукорядомъ, получаетъ несравненно бо̀льшую плавность и единство, чѣмъ съ рѣжущимъ слухъ si. Въ предпослѣднемъ тактѣ, въ видѣ проходящей ноты, затронуто fa, не получающее самостоятельнаго значенія, тѣмъ болѣе, что въ предыдущихъ тактахъ въ мелодіи самымъ тщательнымъ образомъ избѣгалось fa, посредствомъ неоднократныхъ скачковъ съ mi на sol и обратно.—Такое же замѣщеніе ноты si въ 6-мъ тактѣ напѣва № 71 „Звонили звоны" (звукорядъ: do ré mi sol la) нотой do внесло бы полный порядокъ въ данную мелодію; встрѣчающіяся еще въ 3-мъ и 8-мъ тактахъ si и въ 10-мъ тактѣ fa имѣютъ совершенно второстепенное значеніе прикрашивающихъ и проходящихъ нотъ и замѣщенія не требуютъ. — Въ пѣснѣ № 97 „Что вы пчелы сидите", основанной на гаммѣ mi fa-dièse sol-dièse si do-dièse, является въ самомъ послѣднемъ тактѣ единственная не принадлежащая данной гаммѣ нота la, но лишь въ качествѣ проходящей ноты, не искажающей характера напѣва. Подобныхъ проходящихъ нотъ встрѣчается не мало въ поименованныхъ выше №№ пѣсень изъ сборника г. Римскаго-Корсакова. Сказаннаго достаточно для доставленія читателю полной возможности провѣрить справедливость отнесенія мною большаго числа старинныхъ русскихъ пѣсень къ 5-тоновому звукоряду, а равно и продолжать подобное же очищеніе напѣвовъ отъ очевидно вкравшихся въ

нихъ съ теченіемъ времени искаженій древняго ихъ склада. Прибавлю еще, что и въ другихъ сборникахъ великорусскихъ пѣсень безпрестанно встрѣчаемъ пѣсни съ 5-тоновой основой, нерѣдко лишь заслоненной и какъ бы задернутой случайнымъ введеніемъ въ напѣвы не принадлежащихъ къ 5-тоновой гаммѣ интерваловъ кварты и септимы.

Для того, чтобы убѣдиться, лежитъ ли въ основѣ напѣва 5-тоновая гамма, слѣдуетъ, найдя и установивъ тоны послѣдней, лишь выкинуть изъ мелодіи не входящіе въ составъ этого звукоряда интервалы (кварту и септиму), или замѣстить ихъ ближайшими интервалами принадлежащими къ звукоряду. Если выкинутые или замѣщенные интервалы дѣйствительно имѣютъ только второстепенное, случайное значеніе, то напѣвъ, лишенный ихъ, сохранитъ свой основной характеръ, и тогда, слѣдовательно, существованіе скрытой на первый взглядъ неполной гаммы становится очевиднымъ.

Не могу не подѣлиться съ читателями еще одной неизданной свадебной пѣсней, записанной г. Пальчиковымъ въ Петербургской губерніи и сообщенной мнѣ г. Мареничемъ. Въ этой пѣснѣ, построенной на гаммѣ do ré mi sol la, нѣсколько разъ встрѣчается не искажающая характера пѣсни проходящая нота si:



Изъятіе изъ напѣва тона si или замѣна его нотой la или do тамъ, гдѣ того требуетъ количество слоговъ текста, мало измѣнило бы мелодію, хотя, конечно, проходящее si придаетъ ей бóльшую плавность.

Первоначальная 5-тоновая основа съ большею или меньшею ясностью проявляется или просвѣчиваетъ въ сборникѣ г. Балакирева, въ пѣсняхъ за №№ 1, 2, 9, 13, 18, 21, 30, 31, 33, 37; въ сборникѣ г. Абрамычева *) въ №№ 1, 4 (do въ 7-мъ тактѣ сомнительно, не слѣдуетъ ли читать ré?), 6, 7, 23, 26; въ сборникѣ Мельгунова **), пѣсни котораго преимущественно построены на полныхъ гаммахъ, встрѣчаемъ 5-тоновой звукорядъ вполнѣ ясно выраженнымъ только въ №№ 24 и 30 и довольно ясно просвѣчивающимъ въ № 25. Въ сборникѣ г. Прокунина ***) 5-тоновой звукорядъ оставилъ слѣды въ свадебныхъ пѣсняхъ №№ 12, 16 (проглядываетъ и въ свадебной же № 34), также въ хороводной № 44; вполнѣ же выраженъ онъ въ протяжной № 42 (двѣ проходящія ноты [sol-dièse] и одна прикрашивающая [ré], не входящія въ составъ звукоряда, только слегка затрогиваются въ напѣвѣ) и въ уличной № 31, напѣвъ которой даже и не касается какихъ нибудь посторонних тоновъ, но вполнѣ точно построенъ на 5-тоновой гаммѣ: sol la do ré mi ****).

Какъ древнѣйшія основанныя на 5-тоновой гаммѣ ирландскія и шотландскія пѣсни отличаются краткостью и отсутствіемъ въ нихъ модуляцій, такъ и древнѣйшія русскія; но и въ русскихъ, очевидно нѣсколько болѣе новыхъ, какъ и въ позднѣйшихъ ирландскихъ и шотландскихъ, иногда, правда довольно рѣдко, встрѣчаются модуляціи, т. е. переходы изъ одного 5-тоноваго звукоряда въ другой, основанный на другомъ тонѣ, напр. въ пѣсняхъ №№ 14, 75, 84 и 87 изъ сборника г. Рим-

*) Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсень.
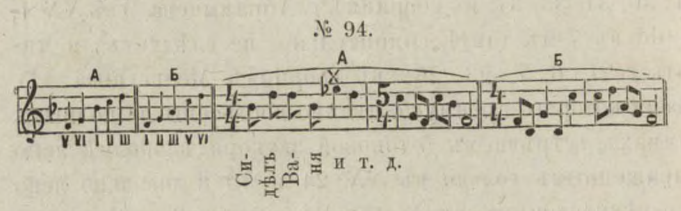
**) Русскія пѣсни. Вып. I. 1879 г.

***) Народныя пѣсни собранныя и переложенныя подъ редакціей Чайковскаго.

****) Послѣдняя пѣсня записана въ Касимовскомъ уѣздѣ Рязанской губерніи, а всѣ прочія выше поименованныя—въ Моршанскомъ уѣздѣ Тамбовской губерніи.
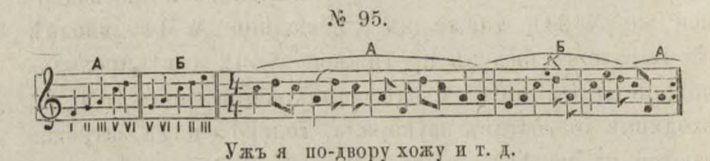
скаго-Корсакова. Мелодія, покидая основной 5-тоновой звукорядъ, утверждается на другой примѣ, обыкновенно составляющей, по отношенію къ первой примѣ, ея квинту или кварту, напр. № 14:

№ 94.
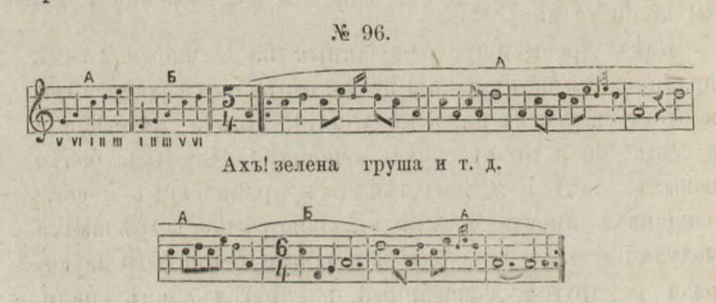


Первая часть пѣсни имѣетъ основой звукорядъ, построенный на si-bémol, а вторая на—fa; въ № 84:

№ 95.



модуляція происходитъ, такъ сказать, изъ fa въ do, и обратно въ fa, а въ № 75:

№ 96.



наоборотъ: изъ do въ fa и обратно въ do. Модуляцію во всѣхъ приведенныхъ примѣрахъ можно считать вступающею на общихъ обоимъ строямъ тонахъ, въ прим. 94—fa, въ прим. 95—la и do, въ прим. 96—ré и ré.

Что касается заключительной ноты пѣсень, сложенныхъ на 5-тоновой основѣ, то, какъ и въ таковыхъ же

пѣсняхъ другихъ народовъ, ею преимущественно бываютъ прима, квинта или секста, рѣже терція; это можно прослѣдить на вышеприведенныхъ примѣрахъ.

Разсматривая мелодіи старинныхъ русскихъ пѣсень, возникшія, безъ всякаго отношенія къ гармоніи, на 5-тоновыхъ звукорядахъ, именно съ такой точки зрѣнія,— мы убѣждаемся въ томъ, въ какой степени произвольнымъ и насильственнымъ является нерѣдко изобрѣтенное многими гармонизаторами русскихъ пѣсень фортепіанное ихъ сопровожденіе, какъ нерѣдко даже второстепенныя, проходящія ноты напѣва сопровождаются или вѣрнѣе обременяются самостоятельными тяжеловѣсными аккордами, привѣшиваемыми къ нимъ, если можно такъ выразиться, на подобіе пудовыхъ гирь. Древняя народная пѣсня вольно и незатѣйливо вращается въ предѣлахъ пяти тоновъ своей неполной гаммы, лишь изрѣдка, и то очевидно уже вслѣдствіе позднѣйшихъ вліяній, касаясь кварты и септимы, въ качествѣ прикрашивающихъ или проходящихъ нотъ, и въ своей простотѣ *вовсе не требуетъ инструментальнаго сопровожденія*; если же прибавляется послѣднее, то оно должно по крайней мѣрѣ быть въ возможномъ соотвѣтствіи съ характеромъ пѣсни, а не изображать собою изысканныхъ композиторскихъ измышленій гармонизатора. Прежде даже произвольно измѣняли напѣвы, вводили въ нихъ хроматическія повышенія и пониженія, такъ какъ безъ того они не укладывались въ мажорную или минорную рамку, внѣ которой гармонизаторы не признавали возможности существованія мелодіи вообще. Въ новѣйшее время, въ особенности со времени появленія сборника г. Балакирева, перестали искажать напѣвы, но за то въ приписываемыхъ къ нимъ гармонизаціяхъ проявился и развился полный произволъ: сопровожденіе пѣсень, иногда оказываясь непохожимъ ни на мажоръ, ни на миноръ, представляетъ нерѣдко произвольное нагро-
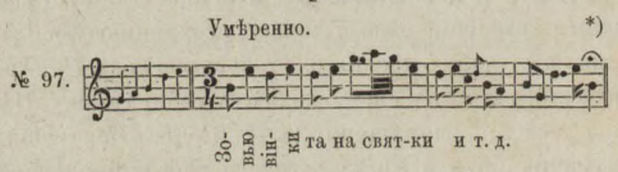
можденіе аккордовъ, подлаживаемыхъ по возможности подъ каждую ноту напѣва; кромѣ того, воздерживаясь отъ хроматическихъ видоизмѣненій тоновъ напѣва, гармонизаторы часто не стѣсняются свое сопровожденіе испещрять хроматическими ходами, замысловатыми гармоническими послѣдовательностями, разрушающими дѣвственную простоту народнаго напѣва. Результатомъ такихъ гармонизацій являются иногда весьма остроумныя и гармонически интересныя музыкальныя пьески, но столь далекія отъ истиннаго смысла и характера подвергаемыхъ гармонизаціи пѣсенъ, что можно напередъ сказать, что едва ли народный пѣвецъ даже узналъ бы свои пѣсни, если бы онѣ предстали передъ нимъ въ столь пышномъ, изысканномъ, непривычномъ народному слуху гармоническомъ нарядѣ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ инстинктивное чувство, музыкальное чутье составителей сопровожденія къ пѣснямъ удерживало ихъ отъ гармоническихъ ухищреній, и они ближе подходили къ характеру народнаго напѣва; но повторяю, что именно старинныя пѣсни, изобрѣтенныя и существующія въ народѣ, въ своей первобытной простотѣ и одноголосности (правда, иногда уступающей въ хорѣ мѣсто какъ бы случайно появляющимся и тотчасъ опять исчезающимъ, сливающимся въ общій унисонъ проблескамъ полифоніи),—пѣсни, основанныя на первобытной 5-тоновой гаммѣ, могутъ служить интереснымъ матеріаломъ для облеченія ихъ въ гармоническую форму; что даже именно въ такой формѣ пѣсни становятся болѣе привлекательными, для нашего болѣе развитаго слуха, по привычкѣ требующаго гармонической полноты; что такимъ путемъ неизвѣстныя образованному обществу деревенскіе, крестьянскіе, еще живущіе въ глухихъ уголкахъ нашей пространной земли напѣвы становятся достояніемъ образованнаго класса; но, еще разъ повторяю, что для народа, изобрѣтающаго и поющаго свои пѣсни

просто и незатѣйливо, по присущей ему къ тому инстинктивной потребности, для народа всѣ эти гармонизаціи никакого значенія не имѣютъ: *русская старинная пѣсня* возникла въ то время, когда объ аккордахъ и о гармоніи даже никакого понятія не существовало, и, сохранившись въ первобытной или по крайней мѣрѣ близкой къ ней формѣ, она *въ гармоніи не нуждается* и *во многихъ случаяхъ даже ея не выноситъ;* насильственно наряженная въ блестящіе гармоническіе костюмы, пѣсенная мелодія нерѣдко перестаетъ быть тѣмъ, что она есть, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже принимаетъ какъ бы роль cantus firmi (т. е. данной мелодіи), обреченной на совершеніе надъ ней болѣе или менѣе остроумныхъ, удачныхъ или неудачныхъ гармоническихъ операцій, чуждыхъ духа народной пѣсни и произвольно и насильственно навязывающихъ нотамъ гармонизуемаго напѣва вовсе не присущее, не свойственное имъ, такъ сказать, отъ природы аккордное значеніе.

Все вышеизложенное относилось только до пѣсень великорусскихъ, изъ которыхъ преимущественно пѣсни восточныхъ губерній обнаруживаютъ сохранившуюся въ нерѣдкихъ случаяхъ древнюю 5-тоновую основу. Напѣвы бѣлорусскихъ пѣсень еще ожидаютъ собирателя. Нѣсколько мелодій, помѣщенныхъ у Шейна (Матеріалы для изученія быта и языка русскаго населенія сѣверозападнако края. 1887 г.), Радченко (Сборникъ малорусскихъ и бѣлорусскихъ народныхъ пѣсень Гомельскаго уѣзда. Вып. I), сколько мнѣ извѣстно, исчерпываютъ печатную литературу бѣлорусскихъ напѣвовъ и, по своей малочисленности, не могутъ служить основаніемъ для какихъ либо обобщеній.—Несравненно богаче литература малорусскихъ народныхъ напѣвовъ. Здѣсь мы находимъ обильный матеріалъ, на основаніи котораго можемъ заключать о характеристическихъ техническихъ чертахъ и особенностяхъ, въ значительной мѣрѣ

отличающихъ малорусскіе напѣвы отъ великорусскихъ. Таковыми прежде всего служатъ: а) почти исключительное господство 7-ступеннаго звукоряда; 5-тоновая гамма сохраняется лишь въ весьма рѣдкихъ случаяхъ; б) неоднократное примѣненіе вводнаго тона, отсутствующаго въ старинныхъ великорусскихъ пѣсняхъ; в) примѣненіе, правда не частое, интервала увеличенной секунды, вовсе не извѣстнаго въ великорусскихъ напѣвахъ; г) весьма частое примѣненіе, даже отчасти преобладаніе трехвременныхъ счетовъ надъ двух- или четырехвременными, господствующими въ великорусскихъ мелодіяхъ. Не буду теперь останавливаться на этихъ и иныхъ еще различіяхъ пѣсень малорусскихъ и великорусскихъ, такъ какъ вопросъ этотъ выходитъ изъ границъ настоящей моей задачи, но укажу на интересный фактъ, что тѣ рѣдкія украинскія пѣсни, въ которыхъ проявляется 5-тоновой звукорядъ, принадлежатъ преимущественно къ числу *обрядныхъ*, т. е. *наиболѣе древнихъ*. Таковы напр.

Троицкая.



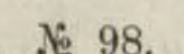
Въ третьемъ тактѣ на мѣсто неприсущей данному звукоряду ноты do можетъ быть первоначально стояло ré, правда, болѣе монотонное, но несомнѣнно болѣе архаичное, чѣмъ do.

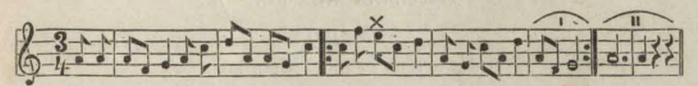
Такая же поправка одной ноты въ напѣвѣ пѣсни: „Ще сонечко не зiходило“ **) возстановляетъ въ точности 5-тоновую его основу:

---

*) А. Рубецъ. Сборникъ Украинскихъ народныхъ пѣсенъ. 1870. Вып. II. № 17.

**) Тамъ же: II, № 9.
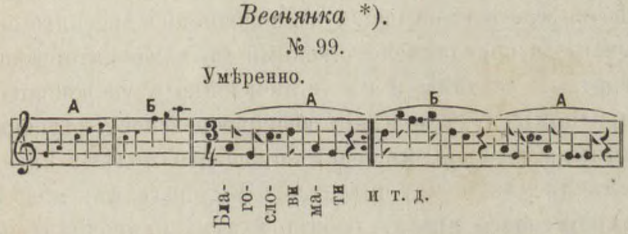




Ще со-нечко не зі-хо-ди-ло, | ще сонечко не зі-хо - ди ло,
щось до ме-не та при-хо - — ди-ло.

Замѣнивъ въ 3-мъ тактѣ ноту mi нотой ré, мы возвратили бы напѣвъ къ основной 5-тоновой гаммѣ fa sol la do ré. Если бы даже и не прибѣгать къ предложенному замѣщенію mi посредствомъ ré, то во всякомъ случаѣ заслуживаетъ вниманія очевидно не случайное, а вполнѣ сознательное выпущеніе во всей данной мелодіи ноты si (кварты), тщательно избѣгаемой во всѣхъ тактахъ.

Веснянка *).

№ 99.



5-ый и 6-ой такты представляютъ какъ бы модуляцію, т. е. переходъ въ другую тонику. Съ такой точки зрѣнія можно предположить построеніе данной пѣсни на двухъ звукорядахъ: sol la do ré mi (первые 4 такта) и do ré fa sol la (5 и 6 такты), съ возвращеніемъ въ послѣднихъ двухъ тактахъ въ первый звукорядъ. Но можно предположить и построеніе всей мелодіи на одномъ звукорядѣ: fa sol la do ré. Какъ бы ни считать, а все основа пѣсни—5-тоновая.
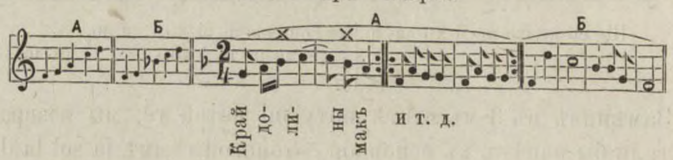
При весенней игрѣ „макъ“ поется пѣсня (прим. 100), начало которой (А) можетъ быть отнесено къ звукоряду fa sol la do ré (при чемъ мелодія касается si-bémol, въ качествѣ проходящей ноты), а конецъ (Б)—къ звукоряду fa sol si-bémol do ré:

*) Тамъ же: II, № 19.

Весенняя игровая *).

№ 100.

Не очень скоро. Скорѣе.



Вообще же, какъ замѣчено уже выше, 5-тоновой звукорядъ въ малорусскихъ пѣсняхъ оставилъ лишь незначительные слѣды. Причину тому слѣдуетъ, быть можетъ, искать въ большей распространенности въ народѣ въ Малой Руси игры на разныхъ инструментахъ, разумѣется способствовавшей къ пополненію древняго 5-тоноваго звукоряда недостающими въ немъ интервалами кварты и септимы и къ установленію и укорененію въ народномъ слухѣ и пѣніи общеевропейской 7-ступенной гаммы. Еще въ 80-хъ годахъ прошлаго столѣтія Ригельманъ писалъ, между прочимъ, о Малоруссахъ: „сей народъ веселаго нрава, любитъ музыку и прочія веселости... Изъ нихъ весьма много музыкантовъ хорошихъ бываетъ. Игра ихъ болѣе на скрыпкахъ, на скрыпичномъ басѣ, на цымбалахъ, на гусляхъ, на бандурѣ и на лютнѣ, при томъ и на трубахъ. А сельскіе по деревнямъ такъ же на скрыпкахъ, на кобзѣ и на дудкахъ“ **).

---

*) Тамъ же: III, № 8.

**) Прибавленіе къ лѣтописному повѣствованію о Малой Россіи, въ „Чтен. въ Имп. Общ. исторіи и древностей Росс. при Московск. универс.“. 1847. Апрѣль. II, стр. 87.

X.

5-тоновая гамма въ пѣсняхъ прочихъ Славянъ.

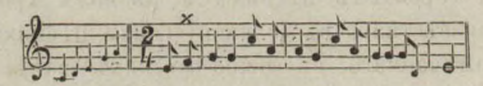
Разсмитривая сборники пѣсень прочихъ славянскихъ народовъ, замѣчаемъ интересный фактъ, что занимающій насъ древній 5-тоновой звукорядъ въ пѣсняхъ *южныхъ славянъ* вовсе не обнаруживается, или только въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ, недопускающихъ вывода въ пользу существованія его въ настоящее время въ народной пѣсенной практикѣ. Не рѣшаюсь съ увѣренностью строить предположеніе о причинѣ такого явленія, тѣмъ болѣе, что во многихъ чертахъ языка, быта, нравовъ и обычаевъ, южные Славяне представляютъ большое сходство съ восточными, т. е. съ русскимъ народомъ, который, какъ мы видѣли выше, во многихъ случаяхъ еще крѣпко держится древняго неполнаго звукоряда. Можетъ быть проявляется въ данномъ случаѣ вліяніе традицій, исходившихъ изъ сосѣдняго древнегреческаго міра, въ которомъ окончательно установилась наша діатоническая гамма, изъ древней Греціи проникшая и въ христіанскую церковь, восточную и западную; кромѣ того вліяніе греческое, а также турецкое, въ особенности же цыганское, обнаруживается въ болгарскихъ и сербскихъ пѣсняхъ и въ видѣ хроматизма, вовсе неизвѣстнаго въ великорусскихъ пѣсняхъ, но отчасти замѣчаемаго въ южно-русскихъ напѣвахъ, въ особенности въ видѣ характеристическихъ ходовъ въ увеличенную секунду (напр. mi-bémol — fa-dièse). Послѣдніе неоднократно встрѣчаются въ пѣсняхъ болгарскихъ, сербскихъ, румынскихъ, венгерскихъ и также иногда въ пѣсняхъ западныхъ Славянъ, именно Словаковъ и изрѣдка Моравапъ. Мы видимъ, что въ области Дуная, къ югу и сѣверу отъ него, проявляются какіе то иные мелодическіе принципы, отразившіеся отчасти даже въ пѣсняхъ малорусскихъ, словацкихъ и

моравскихъ, но неизвѣстные въ народной мелодикѣ средне- и сѣверно-европейскихъ народовъ, также вовсе чуждые пѣснямъ заселяющихъ сѣверо-востокъ Европы Великоруссовъ. Отсюда, можетъ быть, истекаетъ и утрата у южныхъ Славянъ, подъ вліяніемъ иныхъ принциповъ, древней 5-тоновой гаммы; тому же, быть можетъ, какъ и въ Малой Руси, способствовала довольно распространенная въ средѣ южныхъ Славянъ, основывавшаяся на полной гаммѣ, инструментальная музыка (игра на скрипкѣ, на простой или двойной флейтѣ, на гайдѣ [= дудѣ, волынкѣ]), сопровождающая какъ всякія народныя увеселенія, такъ и семейныя торжества (свадьбы, крестины и т. п.), также зиждущееся на той же полной гаммѣ пѣніе слѣпцовъ историческихъ или героическихъ пѣсень (исполняемыхъ подъ звуки гуслей, т. е. одно- или двуструннаго смычковаго инструмента) *). Нѣкоторые намеки на 5-тоновую основу представляютъ, впрочемъ, слѣдующія южно-славянскія пѣсни, изъ которыхъ 2-ая, 3-ья и 4-ая ограничиваются даже не пятью, а только четырьмя тонами:

№ 101.

а. *Старинная любовная пѣсня.*

Andante con moto.
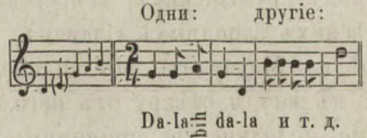


Devoi-cica vodu gazi и т. д.

б. *Игровая пѣсня.*

Andante.

Одни: другіе:



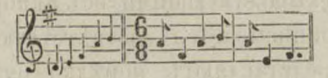
Da-la da-la и т. д.

---

*) Ср. Rajacsich. Das Leben, die Sitten und Gebräuche der Südslaven. 1873. S. 106.

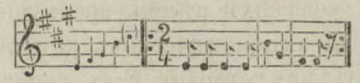
в. *Тоже.*

Andantino.



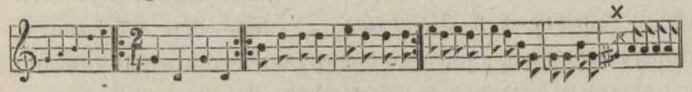
г. *Хороводная* (u kolo) *).

Allegretto.



д. *Плясовая* **).

Allegretto moderato.



Перехожу къ *западнымъ Славянамъ.* Изъ нихъ у *Чеховъ* обнаруживается полное отсутствіе въ пѣсняхъ слѣдовъ неполнаго, 5-тоноваго звукоряда. Фактъ этотъ можетъ быть съ нѣкоторой вѣроятностью объясненъ опять чрезвычайною, большею чѣмъ въ средѣ всѣхъ прочихъ слявянскихъ народовъ, распространенностью между Чехами инструментальной музыки: большинство полковыхъ и частныхъ музыкантовъ въ Австріи, да и далеко внѣ ея предѣловъ многіе музыканты принадлежатъ чешской національности. Возвращаясь домой, воспитанные на новѣйшей музыкальной системѣ, чешскіе музыканты естественно вносятъ ее и въ народныя музыкальныя упражненія. Чешскія народныя пѣсни вообще въ мелодическомъ отношеніи въ большинствѣ случаевъ обнаруживаютъ ясную принадлежность къ мажору или
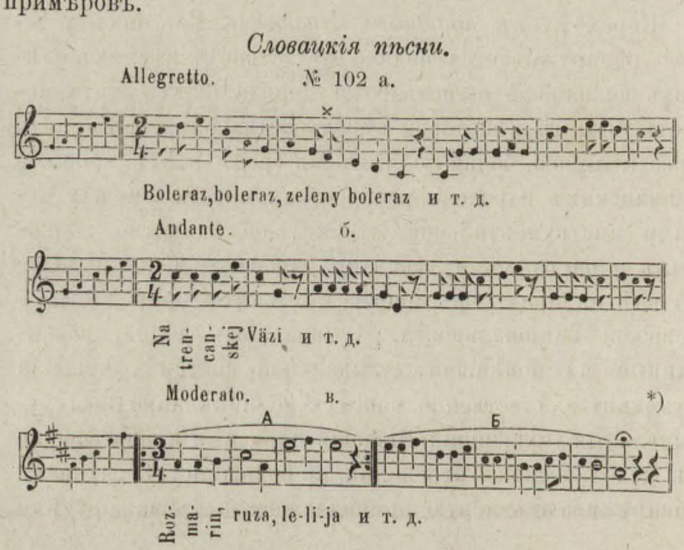
*) Fr. S. Kuhac. Juzno slov. nar. popievke. №№ 893, 1023, 1026, 1071.

**) Ср. сказанное по поводу этой пѣсни выше (стр. 35).

минору, изобилуютъ хроматическими повышеніями и пониженіями, свидѣтельствующими объ аккордномъ значеніи, которое приписывается соотвѣтствующимъ интерваламъ, онѣ представляютъ нерѣдко ряды секвенцій, также модуляціи въ новѣйшемъ смыслѣ слова; однимъ словомъ, въ мелодическомъ отношеніи онѣ въ большой массѣ своей носятъ отпечатокъ новѣйшаго времени; своеобразность чешскихъ пѣсень преимущественно сохраняется въ характеристическомъ ритмическомъ ихъ складѣ, разсмотрѣніе котораго, какъ неимѣющее непосредственнаго отношенія къ главному предмету настоящей статьи, завело бы меня здѣсь слишкомъ далеко.

Гораздо болѣе близкими къ старинѣ оказываются пѣсни *Словаковъ* и *Моравань*. У первыхъ изрѣдка, у вторыхъ же довольно часто обнаруживается воспоминаніе о древнемъ 5-тоновомъ звукорядѣ. Приведу нѣсколько примѣровъ.

Словацкія пѣсни.
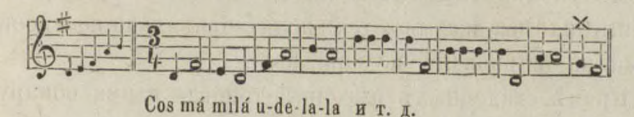


*) Slovenské spevy (vyd. priat. slov. sp.) №№ 451, 454, 521. Ср. также №№ 443 (la случайное), 139 (на 4 тонахъ: I, II, III, V), 163 (начало), 307 (конецъ), 367 (начало) и т. п.

Въ послѣдней пѣснѣ (в), подобно тому какъ мы встрѣчали выше въ нѣкоторыхъ шотландскихъ, ирландскихъ и русскихъ пѣсняхъ, первая часть (А) строго принадлежитъ неполной 5-тоновой гаммѣ, а вторая (Б)—полной 7-ступенной.
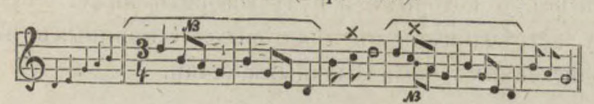
Моравскія пѣсни **).

№ 103.

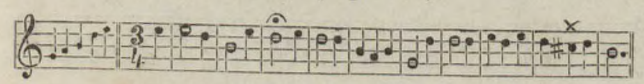
а. Свадебная (стр. 797).



б. Тоже (стр. 437).



в. Тоже (стр. 444).



Въ каждой изъ этихъ и слѣдующихъ ниже мелодій является по крайней мѣрѣ по одному случайному, не входящему въ составъ 5-тоновой гаммы интервалу, но случайное значеніе ихъ очевидно. Во всякомъ случаѣ однако 5-тоновая гамма и у Моравanъ не сохранилась въ той неприкосновенности и чистотѣ, какъ во многихъ великорусскихъ пѣсняхъ. Въ примѣрѣ а. мелодія касается въ послѣднемъ тактѣ случайной ноты sol, въ прим. б. do въ 3-мъ тактѣ имѣетъ характеръ второстепенной, проходящей ноты, а въ 4-мъ тактѣ вѣроятно

**) Всѣ нижеслѣдующія Моравскія пѣсни взяты изъ сборника: Susil. Moravské národné písné. Страницы или №№ означены при каждомъ примѣрѣ.
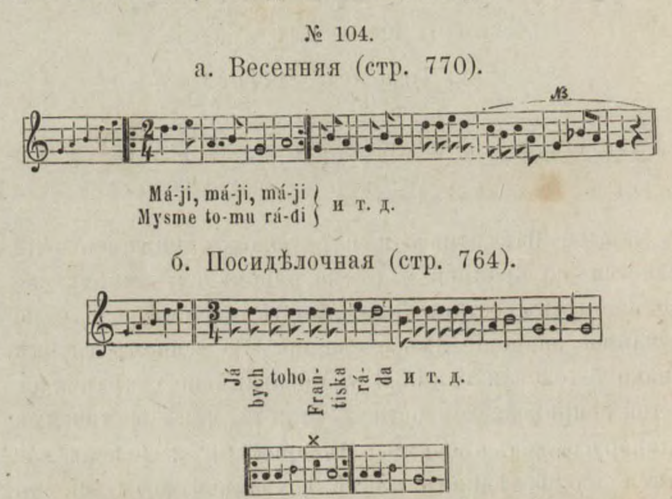
произошло изъ первоначальнаго si, такъ какъ этотъ тактъ и слѣдующій буквально соотвѣтствуютъ первымъ двумъ тактамъ (NB.). Поэтому едва ли можно считать произвольною предлагаемую мною поправку, а именно замѣщеніе do 4-го такта нотой si, соотвѣтственно мелодической фигурѣ 1-го такта.—Въ примѣрѣ в. въ предпослѣднемъ тактѣ введена прикрашивающая нота do-dièse, очевидно не имѣющая самостоятельнаго значенія. — Кромѣ упомянутыхъ случайныхъ нотъ, всѣ три приведенные напѣва оказываются вполнѣ правильно построенными на 5-тоновомъ звукорядѣ *).

Кромѣ свадебныхъ пѣсень, 5-тоновая гамма обнаруживается и въ значительномъ числѣ духовныхъ пѣсень (Posvátné), о которыхъ я буду говорить ниже. Ту-же гамму встрѣчаемъ и въ нѣкоторыхъ старинныхъ пѣсняхъ весеннихъ, посидѣлочныхъ, напр.

№ 104.

а. Весенняя (стр. 770).

б. Посидѣлочная (стр. 764).



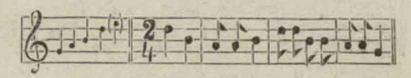
Въ послѣднихъ трехъ тактахъ приведенной только что весенней пѣсни (104, а. NB.) мелодія покидаетъ 5-тоновую гамму и принимаетъ въ себя do и даже si-bémol.

*) Ср. также начало свадебной пѣсни „Venec“ стр. 798.

Другія обрядныя, а также игровыя пѣсни Моравань неоднократно оказываются основанными лишь на 4-хъ тонахъ, т. е. на сокращенномъ 5-тоновомъ звукорядѣ, по формулѣ: I, II, III, V, т. е. безъ VI. Таковы напр.:

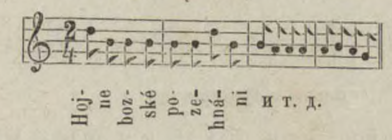
№ 105.

а. (стр. 719).

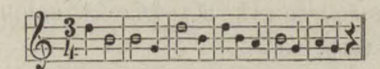


Ut-nu ne-ut-nu и т. д.

б. Игровая (стр. 722).
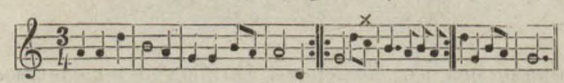


в. Колядка (стр. 736).



Já su maly zácek и т. д.

г. Тоже (стр. 737).



Maria panna krmi dzic-jat-ko и т. д.

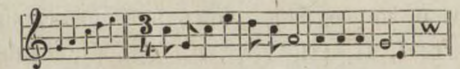
На такой же гаммѣ основываются и нѣкоторыя изъ необрядныхъ пѣсень, каковы напр. №№ 100, 120, 238, 413, 446 и др. *), хотя во всѣхъ ихъ являются болѣе или менѣе случайныя ноты, не присущія 5-тоновой гаммѣ. Встрѣчаемъ также цѣлый рядъ пѣсень, въ которыхъ на 5-тоновомъ звукорядѣ основывается лишь начало, изрѣдка конецъ мелодіи, напр. начало:

---

*) Ср. также Fr. J. Kozeluch. Kytice z národn. pisni Morav. Valach. № 86. Мелодія эта строго придерживается 5-тоноваго звукоряда.

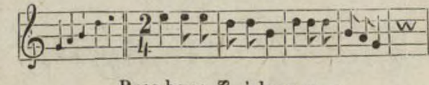
№ 106.

а. (№ 178).



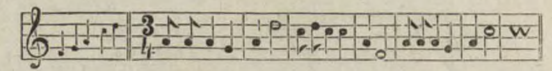
V Rósinove rebnicek и т. д.

б. (№ 428).



Pres hory, pres do-ly и т. д.

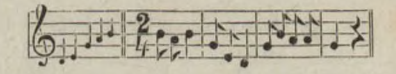
в. (№ 808, вар. 2-й).



Darmo se ty trápis и т. д.

Ср. также выше прим. 104 а., и у Susil—№№ 821, 822, также стр. 798 (venec) и др. Конецъ мелодіи, основанный на 5-тоновой гаммѣ, встрѣчаемъ наприм. въ пѣснѣ „Cos delala“ (стр. 676):

№ 107.



Обращаюсь къ *Полякамъ*. Наиболѣе полезнымъ для моихъ цѣлей оказывается сборникъ польскихъ пѣсень Кольберга *), такъ какъ въ немъ мы знакомимся не только съ одной какой нибудь редакціей народныхъ мелодій, но съ цѣлымъ рядомъ варіантовъ, наглядно изображающихъ, такъ сказать, судьбы напѣвовъ въ устахъ народа: передъ нашими глазами данный напѣвъ является во всевозможныхъ видоизмѣненіяхъ, украшеніяхъ и усложненіяхъ. Сравненіе такихъ варіантовъ позволяетъ намъ догадываться объ основной, простѣй-

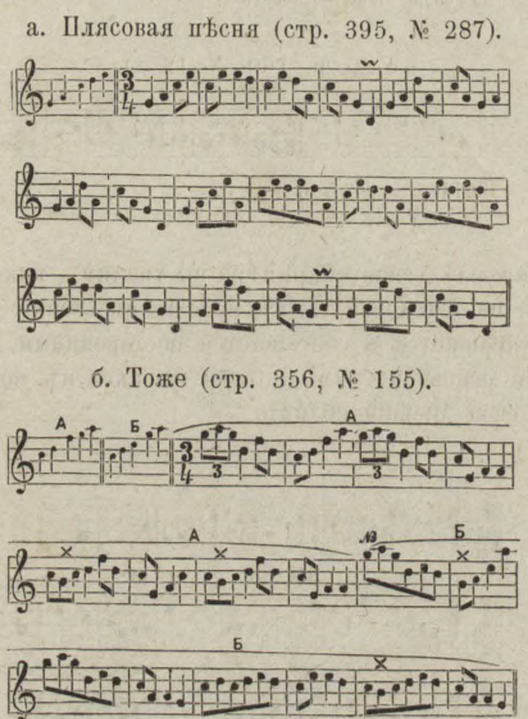
---

*) O. Kolberg. Piesni ludu Polskiego. 1857.

шей формѣ напѣва. Въ числѣ такихъ простѣйшихъ варіантовъ неоднократно встрѣчаемъ мелодіи вполнѣ или хотя въ главныхъ частяхъ своихъ зиждущіяся на занимающемъ насъ 5-тоновомъ звукорядѣ. Таковы напр.:

№ 108.

а. Плясовая пѣсня (стр. 395, № 287).



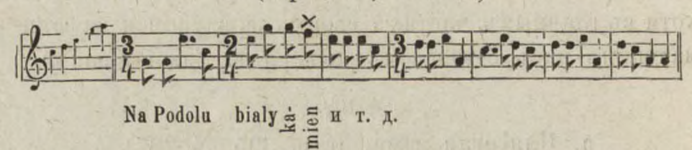
б. Тоже (стр. 356, № 155).

Пѣсня а. строго придерживается 5-тоновой гаммы, а въ б., основанной въ первой части на звукорядѣ fa sol la do ré, а во второй (начиная съ NB) — на do ré mi sol la, является нѣсколько разъ въ видѣ случайной прикрашивающей ноты — тонъ si, имѣющій лишь совершенно второстепенное значеніе. Такой же случайный характеръ имѣютъ ноты, означенныя × (fa и do) въ слѣдующихъ двухъ примѣрахъ:

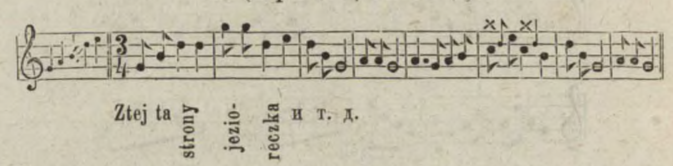
*

№ 109.

а. (стр. 131, № 8 сс).
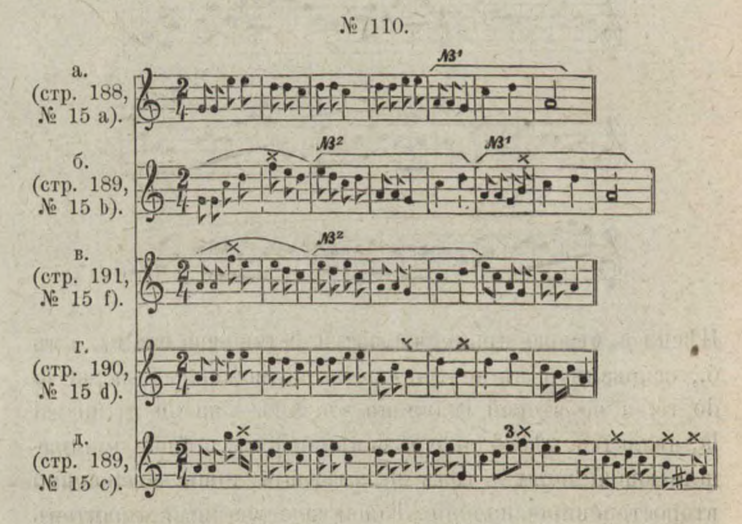


б. (стр. 160, № 12 д).



Изъ нижеслѣдующаго примѣра мы увидимъ, какъ основанная на 5-тоновой гаммѣ мелодія въ своихъ варіантахъ украшается и обогащается посторонними, неприсущими основной гаммѣ нотами и, наконецъ, вовсе теряетъ свой древній обликъ.

№ 110.



Первый варіантъ а. точно построенъ на 5-тоновой гаммѣ do ré mi sol la. Во второмъ (б.) появляется уже fa и

si (во второмъ и шестомъ тактахъ), но въ общемъ оба эти варіанта еще довольно близки. Заключительные же такты (NB[1]) почти тождественны. Въ третьемъ варіантѣ (в.) мы замѣчаемъ уже значительную перестановку нотъ, а также несвойственное данному звукоряду fa въ первомъ тактѣ. Но третій и второй варіанты близко сходны въ первыхъ двухъ тактахъ и почти тождественны въ слѣдующихъ трехъ (NB[2]). Слѣдующій, четвертый варіантъ (г.) представляетъ уже въ 3-хъ мѣстахъ неприсущее основному звукоряду si. Въ пятомъ варіантѣ (д.) уже, кромѣ значительнаго перемѣщенія нотъ основной мелодіи, скачка въ септиму въ первомъ же тактѣ, введенія fa, si и даже sol-dièse (вводнаго тона, очевидно новѣйшаго происхожденія, подъ вліяніемъ минора новѣйшей системы), кромѣ всѣхъ поименованныхъ измѣненій и дополненій, даже число тактовъ мелодіи съ семи—въ основной мелодіи и большинствѣ предыдущихъ варіантовъ — возрасло до девяти. Не считаю нужнымъ приводить дальнѣйшіе варіанты, но замѣчу, что въ нѣкоторыхъ изъ нихъ число тактовъ возрастаетъ до 8, 9, 10, притомъ въ двухъ послѣднихъ (№№ 15 п., 15 о.) вводится, кромѣ fa, еще si-bémol.

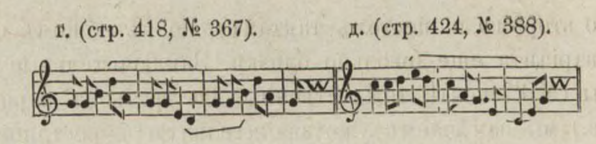
Наконецъ, въ нѣкоторыхъ пѣсняхъ, основанныхъ на полной 7-ступенной гаммѣ, слѣды традиціонной 5-тоновой гаммы проявляются въ отдѣльныхъ, болѣе или менѣе широко раскидывающихся по интерваламъ послѣдней, характеристическихъ фигурахъ, подобныхъ тѣмъ, которыя мы раньше встрѣчали въ русскихъ, шотландскихъ, ирландскихъ, индійскихъ, китайскихъ и др. мелодіяхъ, напр.:

№ 111.

а. (стр. 173, № 13 h). б. (стр. 261, № 13 f). в. (стр. 321, № 41).
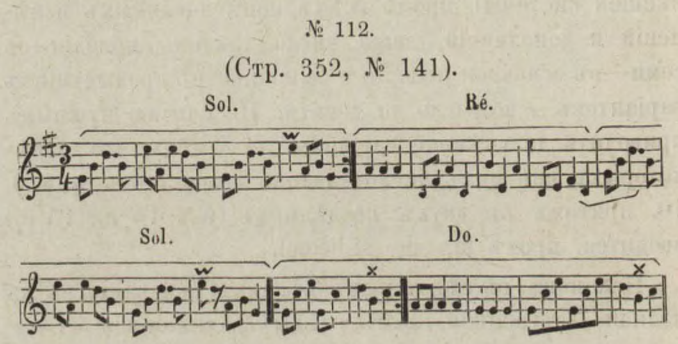


г. (стр. 418, № 367). д. (стр. 424, № 388).



Еще остается отмѣтить встрѣчающіяся иногда на 5-тоновой основѣ модуляціи, т. е. переходы съ одной тоники на другую. Въ слѣдующемъ примѣрѣ чередуются 5-тоновые звукоряды основанные на sol (такты: 1—4), на ré (5—8), на sol (9—12) и на do (13—22), причемъ въ заключительной части мелодіи, построенной на тоникѣ do, нѣсколько разъ появляется, въ видѣ прикрашивающей ноты, несвойственное звукоряду si, между тѣмъ какъ прочія части мелодіи построены съ строгимъ соблюденіемъ 5-тоноваго звукоряда на sol и на ré:

№ 112.

(Стр. 352, № 141).
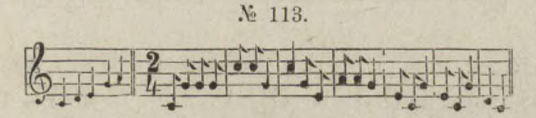


Подобнымъ же образомъ примѣръ 108 б. построенъ въ первой части (А) на тоникѣ fa, а во второй (Б) на тоникѣ do. Въ другихъ сборникахъ, заключающихъ въ себѣ очевидно болѣе новыя пѣсни, напр. J. Roger. Piesni ludu polskiego w Górnym Szlazku, 1863, J. K(onopka). Piesni ludu Krakowskiego, 1840 и др. не встрѣчаемъ и слѣдовъ древней 5-тоновой гаммы.

У *Лужицкихъ Сербовъ* древняя 5-тоновая гамма почти совсѣмъ исчезла изъ народнаго пѣсеннаго обихода, хотя и здѣсь еще встрѣчаются изрѣдка построенныя на ней

съ большею или меньшею строгостью мелодіи *). Таковы помѣщенныя въ первой части сборника Гаупта пѣсни за №№ LVIII (кромѣ предпослѣдняго такта), LXXVII (нота sol-dièse, какъ прикрашивающая и проходящая, не измѣняетъ характера мелодіи), CCLXXXVI (mi-dièse въ пятомъ тактѣ—единственная несвойственная 5-тоновому звукоряду во всей мелодіи, ср. ниже № 124 а); изъ помѣщенныхъ во второй части даннаго сборника пѣсень замѣчаемъ слѣды 5-тоновой гаммы въ мелодіяхъ за №№ LXXIV, LXXXII, CVIII, а въ плясовой за № CLXVIII, здѣсь выписываемой:

№ 113.



гамма do ré mi sol la оказывается въ точности соблюденной.

XI.

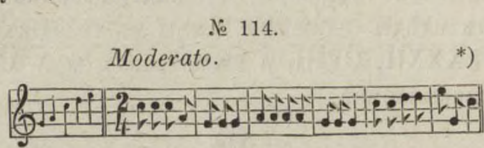
Слѣды 5-тоновой гаммы въ народныхъ пѣсняхъ Литовцевъ и Бретонцевъ и въ духовныхъ пѣсняхъ средней Европы.

Отъ Славянъ (въ особенности восточныхъ—Русскихъ) и потомковъ древнихъ Скотовъ (Ирландцевъ и Шотландцевъ) перехожу къ родственнымъ первымъ изъ нихъ—Литовцамъ, и вторымъ—Бретонцамъ. Сборниковъ пѣсень съ мелодіями народовъ *Литовскаго* племени существуетъ весьма немного, и собранные напѣвы весьма малочисленны. Мнѣ пришлось имѣть въ рукахъ лишь слѣдующіе сборники: Nesselmann. Littauische Volkslieder. 1853, O. Kolberg. Piesni ludu Litewskiego. 1879, и

*) См. Haupt und Smaler. Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz. 1841.
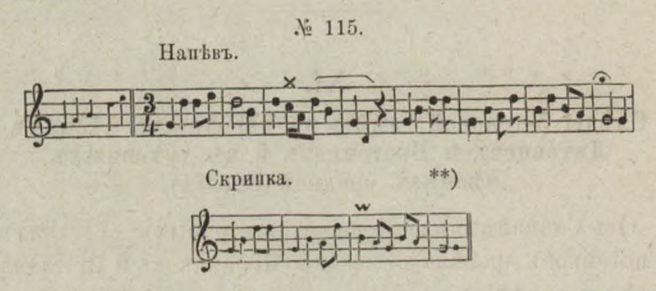
Ullmann. Lettische Volkslieder. 1874. Изъ нихъ слѣды древней 5-тоновой гаммы проявляются изрѣдка у Нессельмана, немного чаще—въ сборникѣ Кольберга, и то въ немногихъ случаяхъ и по большей части съ примѣсью неприсущихъ 5-тоновому звукоряду, болѣе или менѣе случайнаго характера, интерваловъ кварты или септимы. Вполнѣ строго соблюденною является 5-тоновая гамма въ слѣдующей пѣснѣ:

№ 114.



Сюда же могутъ быть отнесены и пѣсни, построенныя на звукорядѣ I, II, III, V, т. е. безъ VI, таковы въ сборникѣ Нессельмана №№ 6, 383. Довольно строго придерживается 5-тоноваго звукоряда и слѣдующая любовная пѣсня:

№ 115.



Фигура do la ré въ третьемъ тактѣ, съ несвойственной звукоряду нотой do, можетъ быть объяснена какъ развитіе фигуры la ré встрѣчающейся далѣе два раза (такты шестой и десятый).
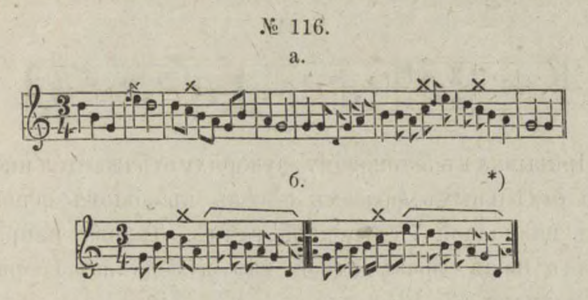
Въ слѣдующихъ двухъ свадебныхъ пѣсняхъ, построенныхъ на томъ же звукорядѣ, по нѣскольку разъ

*) Nesselmann. Litt. Volksl. Musikbeil. № 30.

**) O. Kolberg. Pies. ludu Lit. № 14.

также затрогивается тонъ do, опущеніе котораго во всѣхъ случаяхъ не измѣнилъ бы характера данныхъ мелодій:
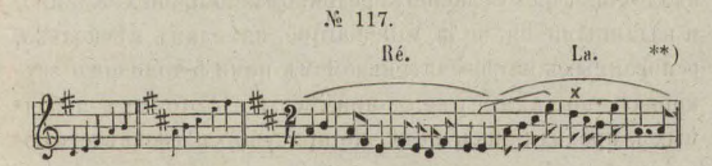
№ 116.



Въ прим. а. тонъ do въ третьемъ и седьмомъ тактахъ имѣетъ вполнѣ второстепенное значеніе проходящей ноты, а въ шестомъ быть можетъ замѣнилъ тонъ ré, входящій въ составъ звукоряда; если возстановить здѣсь ré, то весь мелодическій рисунокъ даннаго такта получитъ еще большее соотвѣтствіе съ рисункомъ предыдущаго такта. Въ прим. б. тонъ do въ 1-мъ и 3-мъ тактахъ также не имѣетъ важнаго значенія и безъ ущерба для мелодіи могъ бы быть въ 1-мъ тактѣ замѣщенъ сосѣднимъ si, а въ 3-мъ—вовсе выпущенъ, имѣя здѣсь лишь значеніе прикрашивающей ноты.

Приведу еще примѣръ, въ которомъ первые четыре такта строго основываются на 5-тоновой гаммѣ на тоникѣ ré, а слѣдующіе 3—на тоникѣ la:

№ 117.
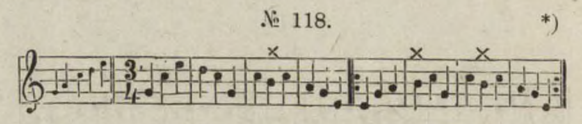


Наконецъ, въ слѣдующемъ примѣрѣ очевидно просвѣчиваетъ 5-тоновая гамма на тоникѣ do, при чемъ однако

*) Тамъ же: №№ 6 и 45.

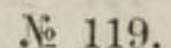
**) Тамъ же: № 5.

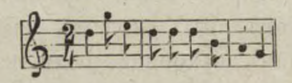
мелодія напѣва нѣсколько разъ касается si, какъ прикрашивающей ноты:

№ 118. *)



Привычка къ 5-тоновому звукоряду отражается иногда и на отдѣльныхъ фразахъ пѣсень, въ общемъ основанныхъ на полной 7-ступенной гаммѣ. Такова напр. заключительная фраза одной изъ пѣсень изъ сборника Нессельмана (№ 135):


№ 119.

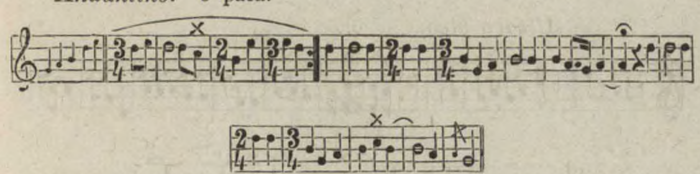


Я указывалъ раньше на то, что жители Бретани, *Бретонцы*, потомки древнихъ Кельтовъ, успѣли до новѣйшаго времени въ большей или меньшей степени сохранить свою первобытную самостоятельность по отношенію къ физіономіи, одѣянію, языку, обычаямъ. Невольно является предположеніе, что и въ мелодіяхъ народныхъ пѣсень Бретонцевъ вѣроятно сохранились хотя нѣкоторые остатки древняго типа. Между напѣвами, записанными членомъ французской королевской музыкальной академіи, Jules Schaëffer, бретонцомъ по происхожденію, и изданными Th. de la Villemarqué, находимъ нѣсколько, основанныхъ на разсматриваемомъ нами 5-тоновомъ звукорядѣ, но также уже съ примѣсью нѣкоторыхъ побочныхъ, проходящихъ нотъ, не присущихъ соотвѣтствующему звукоряду; нѣкоторыя пѣсни даже представляютъ хроматическія повышенія (вводные тоны) — очевидный признакъ искаженія, подъ вліяніемъ новѣйшаго минора. Приведу нѣсколько примѣровъ.

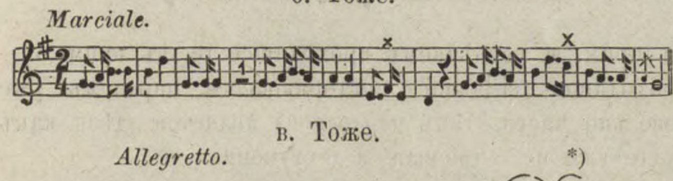
*) Тамъ же: № 30.

№ 120.

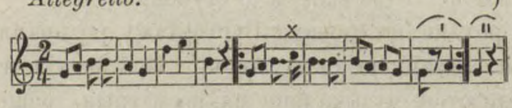
а. *Историческая пѣсня.*



б. Тоже.



в. Тоже.
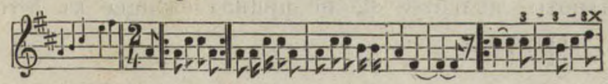


Достойно вниманія, что, по замѣчанію издателя, пѣсни б. и в. столь же популярны въ княжествѣ Валлійскомъ (ср. выше стр. 24), какъ и въ Бретани.

Въ новѣйшее время интересный вкладъ въ литературу народныхъ пѣсень бретонскихъ сдѣлалъ извѣстный изслѣдователь восточной, въ особенности новогреческой, пѣсни, г. Бурго-Дюкудрэ, издавшій въ 1885 г. сборникъ нижне-бретонскихъ пѣсень. Большинство собранныхъ имъ пѣсень основываются на 7-ступенной гаммѣ, но есть и такія, въ которыхъ нельзя не видѣть слѣдовъ 5-тоноваго звукоряда; таковы напр.:
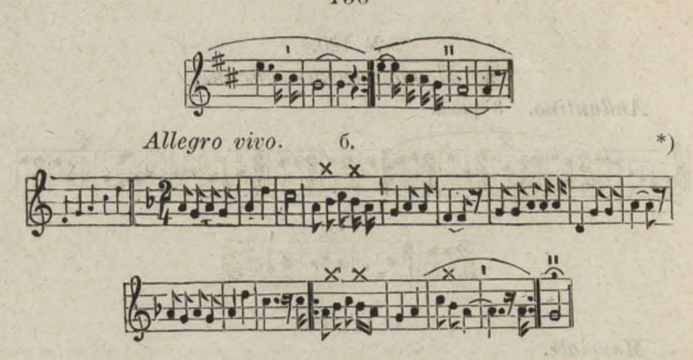
№ 121.

а.
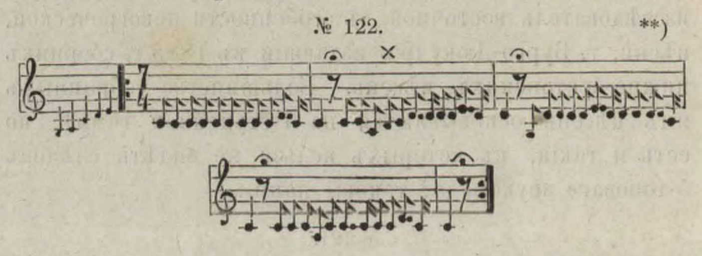


---

*) Th. de la Villemarqué. Barzas-Breiz. II. Chants historiques. №№ VIII, XVI, XVII. Ср. Тамъ же: Chants d'amours. № X.



Въ прим. а. встрѣчаемъ проходящее ré, въ прим. б.— проходящее si-bémol, повторяющееся впрочемъ уже довольно часто, такъ что основа является здѣсь какъ будто уже не 5-тоновая, а 6-ступенная.

Въ Бретани, по словамъ Бурго-Дюкудрэ, поэзія всегда является связанною съ музыкой. Бретонскія трагедіи декламируются музыкально на извѣстныя, общепринятыя музыкальныя формулы, имѣющія назначеніемъ не столько возвышать впечатлѣніе, сколько поддерживать рѣчь. Замѣчательно, что нижеслѣдующая, приведенная авторомъ музыкально-декламаціонная формула опять оказывается построенною на 5-тоновой основѣ:



Во всей формулѣ только одинъ разъ, въ видѣ проходящей ноты, является si, не принадлежащее къ 5-тоновому звукоряду.
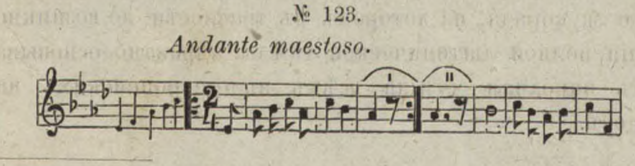
---

*) L. A. Bourgault-Ducoudray. Mélodies populaires de Basse-Bretagne, p. 65, 100.

**) Тамъ же: p. 9, 10.

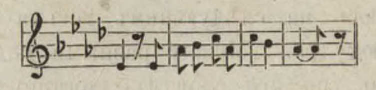
Остановлюсь на слѣдующемъ весьма интересномъ замѣчаніи Дюкудрэ. „Между разными родами бретонскихъ пѣсень, по его словамъ, достоинъ особеннаго упоминанія одинъ, заключающій въ себѣ неистощимый источникъ мелодическихъ сокровищъ: это родъ духовныхъ народныхъ пѣсень... Въ Бретани духовныя пѣсни очень любимы и всюду распространены; ихъ поютъ не только въ церквахъ, но и дома или на посидѣлкахъ для развлеченія“. Далѣе авторъ восхваляетъ необыкновенную простоту, величавость и силу этихъ мелодій, при томъ вполнѣ соотвѣтствующихъ содержанію духовныхъ текстовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ высказываетъ предположеніе, что нѣкоторыя изъ этихъ мелодій, первоначально не имѣли религіознаго назначенія. Авторъ слышалъ нѣсколько напѣвовъ духовныхъ пѣсень, связанныхъ со свѣтскими текстами; при томъ же, прибавляетъ онъ, кто знакомъ съ характеромъ Бретонцевъ, тотъ не можетъ допустить, чтобы духовная пѣсня ихъ возникла раньше свѣтской *). Словомъ, по крайней мѣрѣ въ нѣкоторыхъ изъ напѣвовъ духовныхъ пѣсень можно съ вѣроятностью предположить первоначально свѣтскія народныя пѣсенныя мелодіи, съ теченіемъ времени приложенныя къ духовнымъ текстамъ. Изъ числа немногихъ приведенныхъ авторомъ духовныхъ мелодій въ особенности выдѣляется нижеслѣдующая, основанная съ полною строгостью на древнемъ 5-тоновомъ звукорядѣ. На эту мелодію положены духовенствомъ десять заповѣдей, что свидѣтельствуетъ въ пользу важнаго значенія ея въ народѣ.

№ 123.

Andante maestoso.



*) Тамъ же: р. 8—9.



Эта мелодія, по словамъ Дюкудрэ, *поется всѣми въ Бретани* *). Она представляетъ дѣйствительно одинъ изъ немногочисленныхъ, уцѣлѣвшихъ въ полной неприкосновенности и простотѣ, по крайней мѣрѣ по отношенію къ лежащему въ основѣ ея звукоряду, образцовъ древне-кельтійской мелодіи.

Приведенный фактъ невольно наводитъ на слѣдующее соображеніе. Если у Бретонцевъ, сохранившихъ сравнительно многочисленныя черты древняго быта, нравовъ, языка и проч., если у Бретонцевъ древняя 5-тоновая гамма въ народной свѣтской пѣснѣ почти исчезла и въ полной неприкосновенности проявляется лишь въ нѣкоторыхъ духовныхъ пѣсняхъ, то неудивительно, что она подъ вліяніемъ церковнаго хорала, основаннаго на полной діатонической гаммѣ, а также художественной музыки, постепенно выработавшей два главные типа мажора и минора, исчезла изъ народнаго напѣва и другихъ, болѣе центральныхъ, европейскихъ народовъ, Итальянцевъ, Германцевъ, даже Чеховъ; но тѣмъ интереснѣе становится, вслѣдствіе этого, изслѣдованіе наиболѣе древнихъ духовныхъ пѣсень этихъ центральныхъ народовъ: судя по аналогіи, можно предположить возможность, въ старинныхъ (средневѣковыхъ) духовныхъ пѣсняхъ средне-европейскихъ, напѣвы которыхъ, какъ извѣстно, неоднократно заимствовались изъ свѣтскихъ народныхъ пѣсень, найдти слѣды 5-тоноваго звукоряда, на которомъ въ древности, до возникновенія полной діатонической гаммы, вѣроятно основывалась народная музыка всѣхъ индо-европейскихъ народовъ.

*) Тамъ же: p. 105.
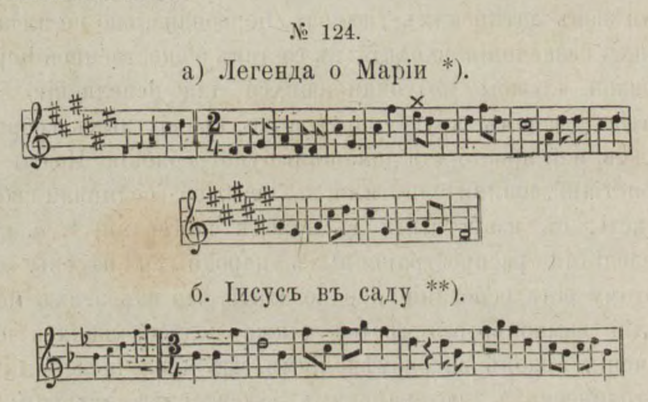
Въ настоящей статьѣ, представляющей почти исключительно результатъ изслѣдованія напѣвовъ свѣтскихъ или язычески-обрядныхъ пѣсень разныхъ народовъ, я могу лишь указать на только что затронутый вопросъ, изслѣдованіе котораго требуетъ спеціальнаго изученія средневѣковой духовной музыкально-пѣсенной литературы: массы снабженныхъ мелодіями молитвенныхъ книгъ (Gesangbücher), какъ католическихъ, такъ и протестантскихъ, заимствовавшихъ нерѣдко мелодіи для духовныхъ пѣсень изъ древнихъ напѣвовъ народныхъ пѣсень или латинскихъ римско-католическихъ гимновъ; массы существующихъ въ видѣ рукописей, или напечатанныхъ, чешскихъ канціоналовъ или сборниковъ духовныхъ пѣсень чешскихъ; сборниковъ духовныхъ пѣсень другихъ славянскихъ народовъ, принадлежащихъ къ римско-католической или лютеранской церкви; наконецъ напѣвовъ латинскихъ гимновъ, первоначально не имѣвшихъ назначенія входить въ составъ общественной церковной службы, но сочинявшихся для исполненія въ болѣе тѣсномъ кругу вѣрующихъ въ частныхъ собраніяхъ, или просто для домашняго употребленія. Поэты—христіане, сочинители гимновъ, нерѣдко соединяли свои тексты съ извѣстными въ народѣ напѣвами, т. е. съ мелодіями распространенныхъ народныхъ пѣсень. А потому есть основаніе предполагать, что изъ этихъ мелодій гимновъ, разумѣется также подвергавшихся въ теченіи вѣковъ видоизмѣненіямъ, изъ многочисленныхъ католическихъ, лютеранскихъ, гусситскихъ духовныхъ пѣсень, могутъ быть извлекаемы и съ большею или меньшею достовѣрностью возстановляемы въ первоначальномъ своемъ видѣ мелодіи нѣкоторыхъ древнѣйшихъ народныхъ пѣсень. Не будетъ удивительно, послѣ всего вышеизложеннаго, если къ числу древнѣйшихъ духовныхъ мелодій окажутся принадлежащими напѣвы, основанные на 5-тоновомъ звукорядѣ. Разумѣется, это

одно только предположеніе, требующее подтвержденія фактами. Имѣющіеся у меня въ рукахъ факты недостаточно многочисленны, чтобы можно было на основаніи ихъ дѣлать опредѣленныя обобщенія; но и они все таки уже даютъ нѣкоторое право на высказываніе даннаго предположенія.

Повторяя, что вопросъ объ отысканіи слѣдовъ 5-тоноваго звукоряда въ древнихъ народныхъ напѣвахъ средне-европейскихъ, успѣвшихъ фиксироваться въ духовныхъ мелодіяхъ, требуетъ спеціальнаго изслѣдованія, ограничиваюсь здѣсь лишь приведеніемъ нѣкоторыхъ примѣровъ, свидѣтельствующихъ въ пользу моего предположенія. Начинаю съ западныхъ Славянъ—лютеранъ и римо-католиковъ. У *Лужицкихъ Сербовъ* встрѣчаемъ слѣдующія мелодіи духовныхъ пѣсень, основанныя на 5-тоновой гаммѣ:

№ 124.

а) Легенда о Маріи *).



б. Іисусъ въ саду **).

У *Моравань* встрѣчаемъ подобныя духовныя пѣсни, или вполнѣ основанныя на 5-тоновой гаммѣ, или удерживающія ее только въ нѣсколькихъ начальныхъ тактахъ напѣвовъ. Таковы напр.:

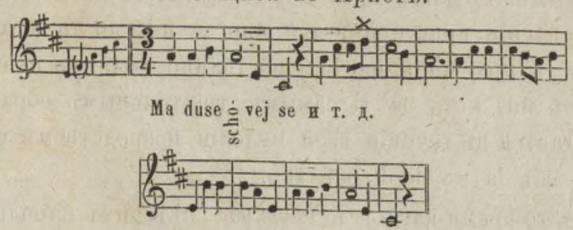
---

*) Haupt und Smaler. Volkslieder der Wenden. I. № CCLXXXVI.
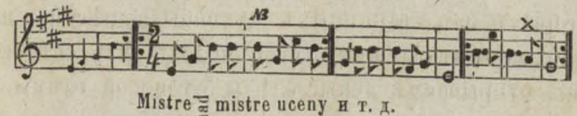
**) H. Jordan. Delnoluzizke ludowe pesnje. 1875. (Z Cazopisa Macicy Serbskeje) № 2.
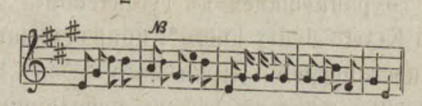
№ 125.

а. Защита во Христѣ.



б. Двѣнадцать чиселъ *).



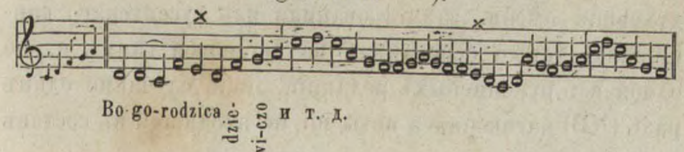


Встрѣчающееся въ прим. а. ге́ имѣетъ лишь значеніе прикрашивающей, а въ прим. б. la—проходящей ноты; второе la (NB) вѣроятно замѣстило первоначальное si, что подтверждается той же фигурой во 2-мъ тактѣ, гдѣ стоитъ не la, а si (NB). Ср. еще начало нѣкоторыхъ духовныхъ моравскихъ пѣсень: „Роды Дѣвы Маріи", „Крестъ", „Покинутый" **).

У *Поляковъ* укажу на напѣвъ къ пѣснѣ св. Войтеха, по рукописи XV вѣка, слѣдовательно несомнѣнно принадлежавшій къ болѣе раннему времени:

№ 126.

Bogorodzica ***).

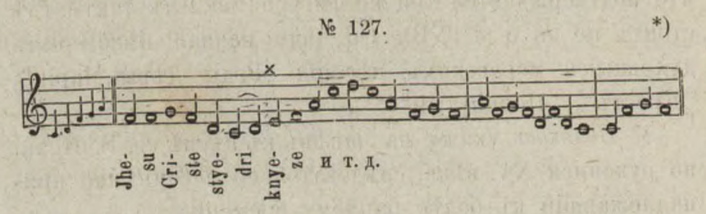


*) F. Susil. Morav. nar. pisne. №№ 58, 83: вар. стр. 77.
**) Тамъ же: №№ 25, 32, 46.
***) K. Konrad. Dejiny posvatného zpevu staroceského. I, str. 36.

Вся мелодія построена на 5 тонахъ: fa sol la do ré, къ которымъ, въ видѣ проходящей ноты, въ нисходящемъ направленіи присоединяется иногда mi; но въ восходящемъ направленіи напѣвъ постоянно дѣлаетъ скачекъ черезъ mi; нота же si самымъ тщательнымъ образомъ избѣгается въ теченіи всей мелодіи, посредствомъ скачковъ изъ la въ do и обратно.

Въ то время какъ изъ *Чешскихъ* свѣтскихъ народныхъ пѣсень почти вовсе исчезли слѣды 5-тоновой гаммы, въ нѣкоторыхъ изъ старинныхъ духовныхъ пѣсень, несомнѣнно заимствовавшихъ свои мелодіи изъ свѣтскихъ пѣсень, открываемъ ясные слѣды 5-тоновой гаммы. Такова напр. сохранившаяся въ гусситскомъ канціоналѣ пѣсня „Jesu Kryste stedry kneze", принадлежавшая, какъ видно изъ постановленія Пражскаго собора 1406 г., къ числу немногихъ *старыхъ* пѣсень, исполненіе которыхъ разрѣшалось въ церкви, слѣдовательно относящаяся къ гораздо болѣе древнему времени, чѣмъ данное постановленіе:

№ 127. *)
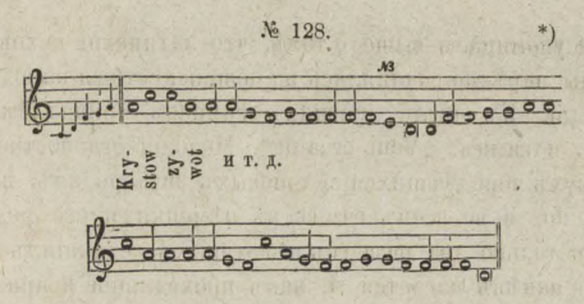


Кромѣ проходящаго mi въ первой половинѣ напѣва, послѣдній строго держится 5-тоновой гаммы.—Вотъ еще духовная пѣсня, заимствованная изъ гусситскаго канціонала, также основанная на 5-тоновой гаммѣ и, по одной изъ рукописныхъ редакцій, лишь случайно одинъ разъ (NB) касающаяся ноты mi, не входящей въ составъ даннаго звукоряда:

---

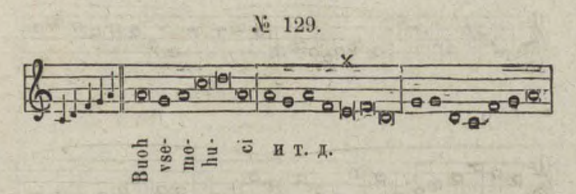
*) Тамъ же: I, 77.

№ 128. *)



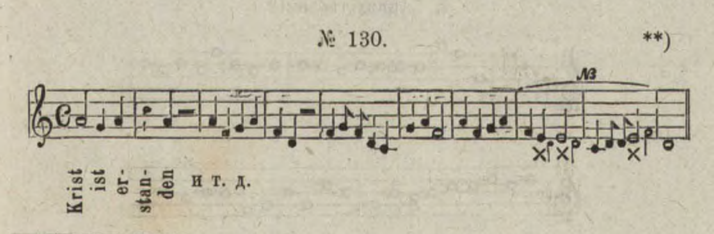
Отмѣчу еще одну чешскую духовную мелодію „Buoh vsemohuci“, всю, кромѣ заключительной части, построенную на 5-тоновой гаммѣ:

№ 129.



Эта мелодія почти буквально совпадаетъ съ мелодіей *латинскаго* гимна „Deus omnipotens“. На мелодію того же гимна Нѣмцы положили текстъ своей старинной пѣсни „Krist ist erstanden“, при чемъ мелодія у Нѣмцевъ получила болѣе опредѣленную ритмическую форму. Конецъ ея нѣсколько сбитъ (NB), какъ и въ латинскомъ оригиналѣ: вмѣсто mi въ 3-мъ и 2-мъ тактахъ съ конца можетъ быть слѣдовало бы поставить ré и fa.

№ 130. **)
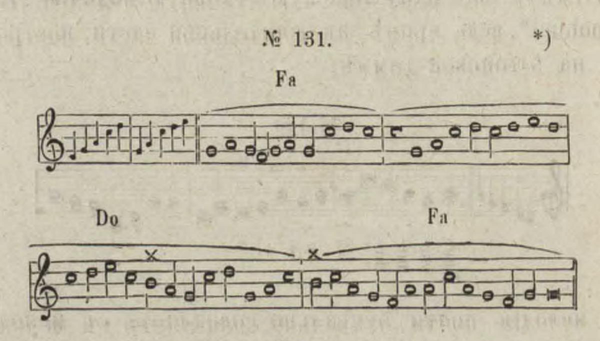


*) Тамъ же: I, 171.

**) Тамь же: I, 71—72, 73, 75.

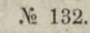
Я упоминалъ выше о томъ, что латинскіе духовные гимны нерѣдко сочинялись на общеизвѣстныя народныя мелодіи. Къ числу древнихъ гимновъ принадлежитъ напр. и гимнъ: „Veni creator“. Мелодія его построена на двухъ чередующихся 5-тоновыхъ звукорядахъ, на fa и на do, и во всемъ гимнѣ въ нѣмецкихъ его редакціяхъ только два раза (въ нѣкоторыхъ редакціяхъ три раза) напѣвъ касается si, какъ проходящей и прикрашивающей ноты:

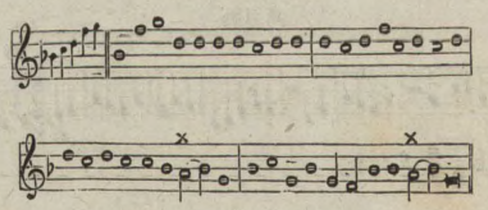
№ 131. *)



Вотъ еще двѣ мелодіи латинскихъ духовныхъ пѣсень, изъ которыхъ первая (а) (изъ секвенціи: Victimae paschali) приписывается XI-му вѣку, а вторая (б) уже встрѣчается въ требникѣ XIV вѣка:

№ 132.

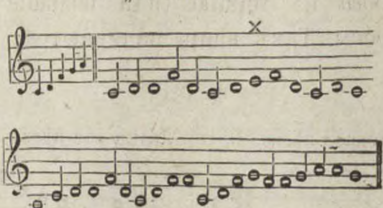

а. „Agnus redemit“.



---

*) K. S. Meister. Das Katholische deutsche Kirchenlied. 1862. I, № 253 (S. 439—441).

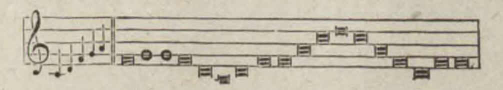
б. „Inventor rutili“.



Изъ оригинальныхъ *нѣмецкихъ* мелодій духовныхъ пѣсень приведу также еще двѣ, изъ которыхъ первая (а) относится ко времени около 1200 г., а вторая (б) встрѣчается въ молитвенныхъ книгахъ XVI вѣка, но обнаруживаетъ весьма старинный характеръ:

№ 133.

а. „Nun bitten wir den heyligen geyst“.



б. „Lob saget und danket dem Herrn“. *)
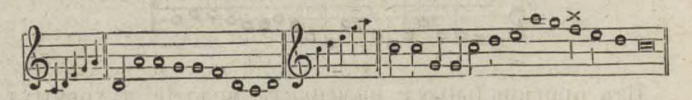
Всматриваясь вообще ближе въ духовныя средневѣковыя пѣсни, нерѣдко замѣчаемъ въ нихъ, какъ и въ старинныхъ народныхъ пѣсняхъ, даже при преобладаніи въ нихъ діатонической 7-ступенной основы, рядомъ съ ходомъ мелодіи ступенями, также мелодическія фразы, основывающіяся на 5-тоновой гаммѣ: таковыми являются то начало, то средина, то конецъ пѣсни;—въ этомъ явленіи какъ бы обнаруживается привычка слуха слагателей напѣвовъ къ исконному 5-тоновому звукоряду, — привычка, выражающаяся въ безпрестанныхъ

*) Послѣднія четыре мелодіи взяты изъ книги: Meister. Das kathol. deut. Kirchenl. I, 347, 299, 430, 488—489.

скачкахъ голоса на терцію (или бо̀льшіе интервалы) *черезъ полутоны.* Такъ напр. начинаются:

№ 134.
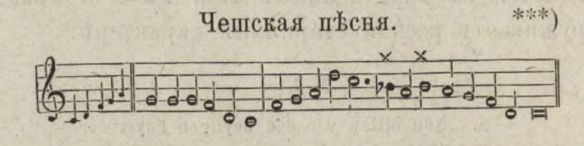
а. Чешская духовная пѣсня *). б. Латинская пѣсня „Ave virgo“ **).



или заключается:

№ 135.

Чешская пѣсня. ***)



*) Изъ рукописи Пражской Университетской библіотеки. Проф. Гостинскій, имѣлъ любезность нѣсколько лѣтъ назадъ прислать мнѣ цѣлую серію чешскихъ духовныхъ напѣвовъ, списанныхъ имъ изъ разныхъ старинныхъ канціоналовъ, хранящихся въ Прагѣ. Данный напѣвъ принадлежалъ первоначально свѣтской пѣснѣ „Zvolil jsem sobe“.

**) Изъ канціонала 1727 г., сообщ. проф. Гостинскій.

***) Оттуда же.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Обозрѣвая обширный, какъ по отношенію времени, такъ и пространства, пройденный нами путь, приходимъ къ слѣдующему заключенію. Въ центральной Азіи, въ колыбели народовъ, призванныхъ играть первенствующую роль въ исторіи человѣчества, во времена доисторическія, сложилась и вошла въ общее употребленіе 5-тоновая гамма (I, II, III, V, VI), общая какъ Монгольскому, такъ и Арійскому племени. Эта гамма, вмѣстѣ съ народами, строившими на ней свои пѣсни, распространилась по лицу земли и по нынѣ продолжаетъ жить и играть первенствующую роль преимущественно въ средѣ народовъ Монгольскихъ; между народами Арійскаго племени таже гамма оставила слѣды въ Азіи — въ нѣкоторыхъ до нашихъ дней сохранившихся народныхъ пѣсняхъ индійскихъ, а равно и въ древнихъ индійскихъ же музыкально-теоретическихъ трактатахъ, написанныхъ на санскритскомъ языкѣ. Здѣсь, рядомъ съ 5-тоновымъ звукорядомъ, получили развитіе и 6-ти и 7-ступенные звукоряды, изъ которыхъ послѣдніе въ принципѣ соотвѣтствуютъ діатонической 7-ступенной гаммѣ, развившейся и укоренившейся въ средѣ древнихъ Грековъ и изъ дрейней Греціи перешедшей въ христіанское церковное пѣніе какъ восточной (греческой и греко-россійской), такъ и западной церкви. Но и въ древней Греціи извѣстны были отмѣченные Аристидомъ Квинтиліаномъ неполные звукоряды, отчасти сближающіеся съ вышеупомянутой 5-тоновой гаммой; въ Греціи же практиковалась и упоминаемая Аристоксеномъ и Плутархомъ метода выпусканія изъ тетрахордовъ терціи,—метода, приписываемая Плутархомъ фригійцу Олимпу,—очевидно сводящаяся къ примѣненію 5-тоноваго звукоряда. Приписываніе при-

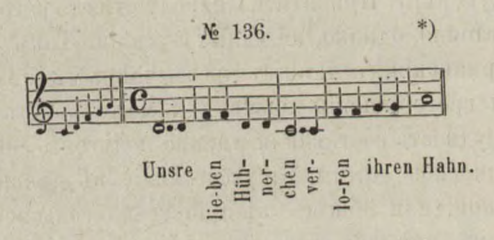
мѣненія этой методы Олимпу указываетъ на то, что во Фригіи извѣстенъ былъ 5-тоновой звукорядъ; это же подтверждается отчасти и строемъ заимствованной въ древности, вѣроятно изъ Малой Азіи, нубійской киссары (т. е. киѳары), воспроизводящей на своихъ 5 струнахъ разсматриваемый нами 5-тоновой звукорядъ. Въ ту эпоху, когда греко-римская цивилизація, пройдя черезъ горнило возникшей на развалинахъ ея христіанской церкви, коснулась языческихъ народовъ арійскаго племени, обитателей средней и сѣверной Европы, въ музыкальномъ отношеніи должно было произойдти столкновеніе между принятой церковью діатонической 7-ступенной и свойственной этимъ народамъ древней 5-тоновой гаммами. Грегоріанскій хоралъ, основанный на 8 діатоническихъ 7-ступенныхъ ладахъ, сталъ царить въ западной католической церкви. Въ стилѣ этого хорала сочинялись и секвенціи и духовные гимны, а равно и пѣсни предназначавшіяся частью для пѣнія въ церкви, частью же для исполненія народомъ частнымъ образомъ на дому, во время религіозныхъ процессій, паломничествъ, передъ битвою и т. п. Ревнители христіанскаго ученія, прилагая заботу къ распространенію его въ средѣ народа, не гнушались пользоваться для того языческими формами, наполняя ихъ христіанскимъ содержаніемъ: языческіе праздники переименовывались въ христіанскіе и удерживались на тѣхъ же дняхъ или эпохахъ года (такъ напр. праздникъ низшаго солнцестоянія или „*рожденія* солнца“ замѣстился торжествомъ „Рождества Спасителя“, праздникъ высшаго солнцестоянія—торжествомъ рождества св. Іоанна Крестителя, весенній праздникъ возрожденія или *воскресенія* природы — торжествомъ „Воскресенія Христова“ и т. п.); языческіе боги замѣщались святыми христіанской церкви (такъ напр. чрезвычайно распространившійся на западѣ въ средніе вѣка культъ Божьей Матери, выразившійся въ многочисленныхъ пѣс-

няхъ (Marienlieder), замѣстилъ языческій культъ богини, родственной „Великой Матери“ (Magna Mater) Римлянъ, заимствованный послѣдними изъ Фригіи *)). Такимъ же образомъ, съ цѣлью распространенія и укрѣпленія въ народѣ христіанскаго ученія, ревнители его не гнушались соединять сочиняемые ими тексты христіанскихъ гимновъ и пѣсень съ мелодіями извѣстныхъ народныхъ дохристіанскихъ т. е. языческихъ пѣсень, или сочиняли къ духовнымъ текстамъ напѣвы, приближавшіеся по стилю къ народному пѣнію, вслѣдствіе чего эти напѣвы служили какъ бы связующимъ звеномъ между церковнымъ и народнымъ пѣніемъ. Разумѣется, непоколебимо утвердившійся въ западной церкви грегоріанскій хоралъ съ теченіемъ времени сталъ проявлять все болѣе и болѣе сильное вліяніе на стиль духовныхъ пѣсень, а, чрезъ посредство послѣднихъ, лежащій въ основѣ этого хорала 7-ступенный звукорядъ въ средніе вѣка сдѣлался господствующимъ и въ пѣсняхъ большинства западно-европейскихъ народовъ, исповѣдовавшихъ римско-католическую вѣру. Привитіе къ народу стиля грегоріанскаго пѣнія стоило, однако, не малыхъ усилій. Такъ извѣстно, что германскія гортани съ чрезвычайнымъ трудомъ одолѣвали грегоріанскій хоралъ **): можетъ быть главнѣйшую трудность составляли именно полутоны 7-ступенной діатонической гаммы, отсутствующіе въ древней индокитайской, или общѣе—въ арійско-монгольской 5-тоновой гаммѣ, которой вѣроятно держались и древніе Германцы ***). Древнія народныя мелодіи подъ вліяніемъ

*) Ср. K. Wackernagel. Das deutsche Kirchenlied. 1841. S. XVI ff.
**) Ср. A. Reissmann. Geschichte des deutschen Liedes. 1874. S. 8.
***) Для народа, привыкшаго къ 5-тоновой гаммѣ, употребленіе отсутствующихъ въ ней полутоновъ должно было представлять приблизительно такую же трудность, какую для насъ, привыкшихъ къ діатонической гаммѣ, представляла бы задача научиться исполнять голосомъ интервалы $^1/_3$ или $^1/_4$ тона, нынѣ еще практикующіеся восточными народами, но неупотребительные въ музыкѣ большинства европейскихъ народовъ.

стиля грегоріанскаго хорала, на которомъ развилась и художественная средневѣковая музыка, а равно и подъ вліяніемъ послѣдней, — забывались народомъ, и сохранялись изъ нихъ преимущественно лишь тѣ, которыя успѣли пріютиться въ области церковной или вообще духовной музыки, совокупившись съ духовыми текстами. Впрочемъ, весьма вѣроятно, что по болѣе внимательномъ изученіи и свѣтскихъ сочиненій западно-европейскихъ композиторовъ прошедшихъ столѣтій, нерѣдко основывавшихъ свои многоголосныя сочиненія на старинныхъ народныхъ мелодіяхъ, можно будетъ извлечь изъ нихъ древніе напѣвы, построенные на 5-тоновой гаммѣ. Такъ напр. Іоаннъ Эккардъ (XVI в.), въ особенности прославившійся на поприщѣ протестантской церковной музыки, разрабатывавшій также въ мотетномъ стилѣ и свѣтскія пѣсни, между прочимъ для такой цѣли воспользовался однажды напѣвомъ слѣдующей, очень распространенной въ то время, народной пѣсеньки, въ которой строго соблюденъ 5-тоновой звукорядъ:

№ 136. *)

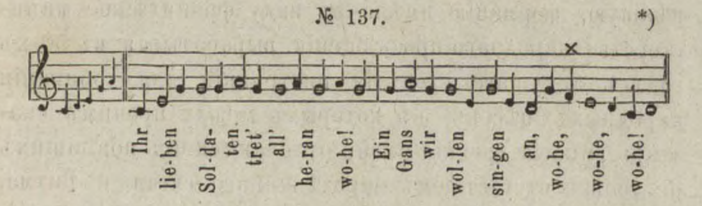


Можетъ быть откликъ той же древней гаммы въ слухѣ нѣмецкаго народа подалъ поводъ къ созданію и слѣдующей мелодіи, пѣтой солдатами въ честь Люттера, въ пору тридцатилѣтней войны:

---

*) A. Reissmann. Illustr. Geschichte der deutschen Musik. 1881. S. 245.

№ 137. *)



Во всей этой мелодіи выходитъ изъ предѣловъ 5-тоновой гаммы одно только проходящее fa (×), не имѣющее важнаго значенія.

Вполнѣ свободными отъ нивеллирующаго вліянія грегоріанскаго хорала въ западной Европѣ остались и по сіе время лишь пѣсни горныхъ жителей Ирландіи и Шотландіи, благодаря, конечно, удаленному и уединенному положенію странъ, обитаемыхъ потомками древнихъ Скотовъ. Здѣсь сохранился, так сказать, на поверхности *древнѣйшій слой*, древнѣйшая формація обще-арійской музыкальной 5-тоновой системы. Въ большинствѣ прочихъ мѣстъ западной Европы онъ покрылся уже *болѣе новымъ слоемъ*, болѣе новой формаціей — 7-ступенной системы, истекшей изъ грегоріанскаго хорала. Но и это еще не послѣдній слой. Развившаяся въ художественной музыкѣ, на основѣ грегоріанскаго хорала, система такъ называемыхъ церковныхъ ладовъ въ новѣйшее время, какъ замѣчено мною было раньше (стр. 3), уступила мѣсто нынѣ господствующей системѣ мажора и минора, отразившейся въ центральной Европѣ и на народной музыкѣ: пѣсни почти всѣхъ западныхъ народовъ нынѣ въ большинствѣ сводятся къ новѣйшему мажору или минору: это *третій, новѣйшій слой*, новѣйшая формація. По отношенію къ нему произведенія народнаго творчества, относящіяся къ предыдущей формаціи, уже считаются старинными. Эту вторую, относительно древности, но едва-ли древ-

*) A. Reissmann. Gesch. d. deut Liedes. S. 62.

нѣйшую, формацію имѣло въ виду французское министерство народнаго просвѣщенія, вырабатывая въ 50-хъ годахъ текущаго столѣтія инструкціи для собиранія народныхъ пѣсень, въ которыхъ между прочимъ сказано: „многія древнія пѣсни отличаются отъ новѣйшихъ не только отсутствіемъ опредѣленнаго счета и ритма, но и посредствомъ двухъ характеристическихъ обстоятельствъ: 1) пѣсня можетъ заключаться и не на тоникѣ и 2) пѣсня можетъ и не имѣть вводнаго тона... Эти два обстоятельства, а равно и третье, относящееся къ отсутствію или неправильности ритма, могутъ быть выражены простымъ и практическимъ способомъ, если скажемъ, что вслѣдствіе данныхъ особенностей *мелодія пѣсни сходствуетъ съ напѣвомъ грегоріанскаго хорала* (un air de plain-chant)“ *).

Все сказанное выше относительно вліянія церковнаго пѣнія на народную пѣсню, въ большей или меньшей степени относится и до западно-славянскихъ народовъ, исповѣдующихъ римско-католическую вѣру, но отнюдь не примѣнимо къ пѣснямъ Славянъ православныхъ.

Православные Славяне распадаются на двѣ большія группы: южныхъ и восточныхъ. Къ первымъ принадлежатъ Болгары и Сербы, ко вторымъ—Русскіе. Я упоминалъ уже выше (стр. 139) о томъ, что народныя пѣсни южныхъ Славянъ обнаруживаютъ нѣкоторыя своеобразныя черты, свидѣтельствующія въ пользу какихъ-то постороннихъ вліяній восточныхъ (турецкаго, цыганскаго, а быть можетъ отчасти и древне-греческихъ традицій). У южныхъ Славянъ слѣды періода 5-тоноваго звукоряда нынѣ оказываются почти окончательно утраченными. За то русскія пѣсни, въ особенности на восточныхъ окраи-

---

*) См. у D. Arbaud. Chants populaires de la Provence. 1862 I, p. XXXVII.

нахъ Россіи, подобно Ирландіи и Шотландіи, уединенныхъ, свободныхъ отъ цивилизующаго вліянія музыкальныхъ центровъ, въ большомъ числѣ случаевъ, подобно шотландскимъ и ирландскимъ народнымъ пѣснямъ, нынѣ еще продолжаютъ переживать древнѣйшую эпоху 5-тоноваго звукоряда. Восточная церковь далеко не имѣла на народную пѣсню того вліянія, какъ римско-католическая, а потому, всматриваясь въ составъ нашихъ пѣсень, мы хотя и находимъ въ нихъ нѣчто похожее на упомянутый выше (стр. 171) второй слой, вторую формацію — 7-ступенной діатонической гаммы, но она является здѣсь скорѣе какъ результатъ пополненія широкихъ пробѣловъ 5-тоноваго звукоряда посредствомъ промежуточныхъ тоновъ (кварты и септимы), заимствованныхъ изъ инструментальной, преимущественно плясовой, музыки: употребительныя въ народѣ музыкальныя орудія (гармонія или „итальянка", балалайка, гудокъ, скрипка) этихъ пробѣловъ не знаютъ. Мѣстами, въ особенности въ пѣсняхъ югозападной Руси, подъ вліяніемъ близости новѣйшей обще-европейской (польской) музыки, а также въ городскихъ и подгородныхъ пѣсняхъ великорусскихъ, обнаруживается уже и позднѣйшее наслоеніе: оно проявляется въ примѣненіи вводнаго тона, также въ болѣе или менѣе рѣзко выражающемся мажорномъ и минорномъ характерѣ напѣвовъ.

Направляясь отъ юго-запада Россіи, въ особенности же изъ большихъ городскихъ центровъ, на сѣверо-востокъ и прислушиваясь на пути къ народнымъ напѣвамъ, мы какъ бы углубляемся въ темную даль вѣковъ, переживаемъ исторію обще-арійской народной гаммы въ ея обратномъ теченіи, проходя черезъ главнѣйшія фазы или періоды ее развитія,—новѣйшій, болѣе древній и древнѣйшій, а именно встрѣчаемъ: мажорный и минорный строи, 7-ступенную діатоническую гамму и, наконецъ, 5-тоновой звукорядъ. Послѣдній въ полной

силѣ еще проявляется въ *пѣсняхъ нашихъ сѣверо-восточныхъ окраинъ*. Станціи, подобныя послѣдней (въ *сѣверо-восточной Россіи*), гдѣ еще царитъ или по крайней мѣрѣ еще продолжаетъ жить древній 5-тоновой звукорядъ, въ средѣ народовъ арійскаго племени мы находимъ еще въ двухъ противуположныхъ концахъ стараго свѣта: на крайнемъ востокѣ—въ *Индіи* (хотя и въ значительно ограниченной уже степени) и на крайнемъ западѣ—въ *Ирландіи и Шотландіи*.



ОГЛАВЛЕНІЕ.

Замѣченныя опечатки *).

Стран.		*напечатано*:	*должно читать*:
4	строка 14 сверху	древность которыхъ	древность стиля которыхъ
11	„ 17 „	кликами	кликали
14	„ 11 „	въ выпускѣ II	въ выпускѣ III
15	„ 2 „	(XVI в.)	(XV в.)
—	„ 18 „	уже за	уже почти за
16	„ 14 снизу	въ выпускѣ II	въ выпускѣ III
65	„ 4 „	1837	1832
—	въ нотн. прим. № 26 д. въ 3-мъ тактѣ	mi крупн. шрифт.	mi—петитъ.
66	строка 8 сверху	первой (ср. выше)	только что приведенныхъ (і. и к.)
67	„ 18 „	ж.	з.
97	въ нотн. прим. № 53	si	si-bémol
104	строка 5 сверху	VI	VIII
108	„ 13 снизу	72	74
110	нотн. прим. № 63 въ 7-мъ тактѣ	do dièse	ré
119	строка 9 снизу	72, 77 в., 73, 76	73, 78 в., 74, 77
—	„ 8 и 7 „	77 а., 74, 75, 77 г.	78 а и б, 75, 76, 78 г.
120	„ 10 „	украшенія	украшеній

---

*) Къ числу невольныхъ опечатокъ должны быть отнесены всѣ случаи отсутствія въ заглавіяхъ цитируемыхъ сочиненій западно- и южно-славянскихъ авторовъ необходимыхъ значковъ надъ буквами, свойственныхъ соотвѣтствующимъ языкамъ. За неимѣніемъ въ типографіи буквъ со значками, приходилось пользоваться обыкновеннымъ французскимъ шрифтомъ.

